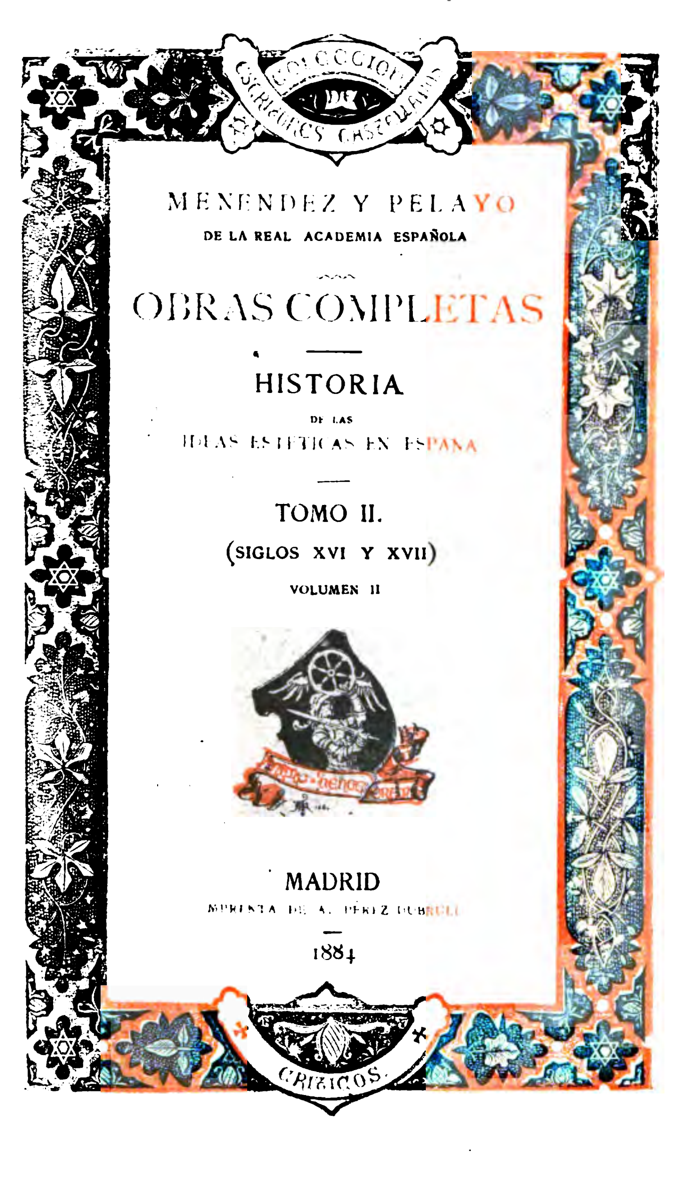



DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.





MENENDEZ Y PELAYO

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO II.

(SIGLOS XVI Y XVII)

VOLUMEN II

MADRID

IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL

1884

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

*de las Reales Academias Española
y de la Historia, Catedrático de la Universidad de Madrid.*

TOMO II

(SIGLOS XVI Y XVII)

VOLUMEN II

MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL
Flor Baja, núm. 22.

1884



CAPÍTULO X.

CONTINÚAN LAS TEORÍAS ACERCA DEL ARTE LITERARIO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—LAS POÉTICAS CLÁSICAS.—TRADUCTORES Y COMENTADORES DE ARISTÓTELES Y HORACIO.—OTROS PRECEPTISTAS MÁS ORIGINALES.—CARVALLO, EL PINCIANO, CASCALES, GONZÁLEZ DE SALAS.—IDEAS LITERARIAS DE ANTONIO FERREIRA, EL BROCENSE, EL DIVINO HERRERA, JUAN DE LA CUEVA, LOS ARGENSOLAS, CERVANTES, SAAVEDRA FAJARDO.—ADVERSARIOS DEL TEATRO NACIONAL: CERVANTES, REY DE ARTIEDA, CASCALES, VILLEGAS, CRISTÓBAL DE MESA, SUÁREZ DE FIGUEROA, LOPE DE VEGA.—APOLOGISTAS DEL TEATRO ESPAÑOL: JUAN DE LA CUEVA, LOPE DE VEGA, ALFONSO SÁNCHEZ, TIRSO DE MOLINA, RICARDO DEL TURIA, BARREDA, ALCÁZAR, ETC.—IMPUGNADORES DEL CULTERANISMO: PEDRO DE VALENCIA, CASCALES, JÁUREGUI, LOPE DE VEGA, QUEVEDO, FARÍA Y SOUSA.—APOLOGISTAS DEL CULTERANISMO: ANGULO Y PULGAR, ESPINOSA Y MEDRANO.—POÉTICA CONCEPTISTA: BALTASAR GRACIÁN.

PARA proceder con algún orden en la enumeración de los más señalados entre los infinitos libros de los siglos XVI y XVII, que contienen ideas más ó menos originales sobre los fundamentos de la preceptiva poética, importa, ante todo, consi-

derarlos divididos en dos grandes secciones. Pondremos en el primer grupo á los preceptistas clásicos; quiero decir, á los que tomaron por base de sus especulaciones la *Poética* de Aristóteles, ó la de Horacio, ó entrambas á la vez, facilitando su inteligencia por medio de traducciones y comentarios, ya en lengua latina, ya en lengua vulgar, ó bien ampliando su doctrina en libros de Poética originales, ajustados con más ó menos rigidez á las ideas estéticas de los antiguos. En la segunda sección figuran los preceptistas y apologistas (pues los hubo, en gran número y de mucha doctrina) de los dos grandes movimientos de renovación literaria, que á principios del siglo XVII se verificaron simultáneamente, aunque con desigual fortuna, en el campo de la poesía lírica y en el del teatro, por obra de Góngora y de Lope. Tan natural división, dentro de la cual procuraremos seguir el más estricto orden cronológico, nos permitirá abarcar de un golpe, y sin fatiga, el cuadro pintoresco y animado que ofrece la crítica literaria de nuestra edad de oro, mucho más fecunda y poderosa que cuanto acertamos nosotros á encarecer. ¿Á quién no interesa saber lo que pensaban sobre el arte Cervantes, Tirso, Lope ó Quevedo? Pues de todo daremos cuenta, dilatándonos gustosos en materia donde la amenidad y el deleite corren parejas con la fructuosa enseñanza.

En un estudio mío, que todavía espera complemento y lima, antes de crecer en brazos de la estampa, se encontrará junto y ordenado

todo lo que yo he podido indagar de los traductores y comentadores españoles de clásicos griegos y latinos. El deseo de no repetirme, y de dejar espacio para cosas más importantes, me obliga á ser muy sobrio en la enumeración de los helenistas y latinistas españoles, que en el siglo xvi dieron carta de naturaleza en nuestra lengua á las obras preceptivas de Aristóteles y de Horacio.

Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro (no Pérez, como muchos escriben), bibliotecario de D. Diego de Mendoza, y uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro, tradujo la *Poética* de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nasarre á las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luís Joseph Velázquez sobre los *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754) [1]; por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa á ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección

[1] Pág. 137 de la reimpresión de 1797.

y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de quedar incompletos y perderse, puesto que no ha encontrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux, en un libro que es honra de la erudición francesa contemporánea, y gravísimo cargo de conciencia para los olvidadizos é inertes helenistas españoles [1].

Del médico valenciano Francisco de Escobar, que en Barcelona fué maestro de Juan de Mal-Lara, y que hoy solamente es conocido por una versión latina de los *Progymnasmas* de Aftonio y de algunas fábulas esópicas, dicen Andrés Scott y Nicolás Antonio que había empezado á traducir (¿hacia 1557?) la *Retórica* de Aristóteles, porque de las dos versiones latinas hasta entonces conocidas, la de Jorge Trapezuncio le desagradaba por impericia del autor en la lengua latina, y la de Hermolao Bárbaro por el defecto contrario, es decir, por mala inteligencia del original griego. No queda más noticia de semejante trabajo, que debió de quedar muy á los principios [2].

1 *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial. Episode de l'histoire de la Renaissance des Lettres en Espagne....* París, Vieweg, 1880. 4.º

2 Scott (Andrés), *Hispaniae Bibliotheca, seu de Academiis ac Bibliothecis.... Francoforti, apud Claudium Marnium et haeredes Joann. Aubrii, 1608*, pág. 333.

Vicente Mariner, el helenista más fecundo que España ha producido, prodigio de actividad, de memoria y de mal gusto, del cual nunca pudo curarle el trato asiduo con la docta antigüedad, tradujo él solo, ya en prosa, ya en verso, ya en latín, ya en castellano, la mitad de la literatura griega, incluso los escoliastas y los sofistas. Claro es que entre estos ciclópicos trabajos que llenan casi solos un armario (el *F f)* de la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional, no faltan ni podían faltar las obras de Aristóteles, todas las cuales (exceptuando la Metafísica) puso Mariner en castellano con tanta dureza como fidelidad, prestando en ello el más positivo servicio á la cultura española, en medio de tantos otros trabajos suyos estériles y baldíos [1]. En la colección aristotélica de Mariner figuran, no sólo la Poética, sino las dos Retóricas atribuídas á Aristóteles.

Simultáneamente con Mariner se había dedicado á poner en lengua castellana la Poética el gallego D. Alonso Ordóñez das Seixas y Tobar, señor de San Payo, pero alcanzó mejor fortu-

1 *La Arte de Rhetórica de Aristóteles. La Rhetórica que Aristóteles dedicó á Alexandro Magno. El libro de la Poética de Aristóteles. Vertidos á la verdad de la letra del texto griego, por el maestro Vicente Marinerio Valentino.*

4.º, 581 pp. La traducción está firmada en 12 de Abril de 1630.

El catálogo solo de las obras de Mariner ocupa 70 páginas en folio á dos columnas, en la *Bibliotheca Graeca Matritensis* de D. Juan de Iriarte (Madrid, por Antonio Pérez de Soto, 1769). Páginas 503 á 573. Todos los MS. de Mariner, descritos por Iriarte, se hallan hoy en la Biblioteca Nacional.

na en ver de molde su trabajo desde 1626. La traducción de Ordóñez, aunque no está tomada del latín, como insinúa Nicolás Antonio, sino que es directa del griego, no excluía ciertamente otra mejor, y para mí no hay duda que la de Goya y Muniain le lleva grandes ventajas, sin ser perfecta por eso. Sea defecto de las ediciones de la *Poética* que en el siglo XVII corrían y que aumentaban las dificultades de estos oscurísimos fragmentos, sea impericia de Ordóñez, hay que confesar que muchas veces se quedó traspapelado el sentido, y aun se hizo decir á Aristóteles lo contrario de lo que pensaba, ó algo sin razón ni sentido, además de quedarse vírgenes de traducción no pocos incisos. La mayor parte de estos defectos se remediaron en una reimpresión del siglo pasado [1], en la cual entendió el catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, D. Casimiro Flórez Canseco, quien, para reunir en un cuerpo lo mejor que hasta su tiempo se había trabajado sobre la Poética, añadió al trabajo de Ordóñez el texto griego, con una colección de variantes, la versión latina

1 *La Poética de Aristóteles dada á nuestra lengua castellana por D. Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo. Añádese nuevamente el texto griego, la versión latina y notas de Daniel Heinsio, y las del Abad* (sic por *Abate) Batteux, traducidas del francés, y se ha suplido y corregido la traducción castellana, por el Licdo. D. Casimiro Flórez Canseco, catedrático de Lengua Griega en los Reales estudios de esta Corte. Con las licencias necesarias. En Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de 1778.* 8.°, 8 hs. sin foliar, + 349. El texto griego está bastante correcto.

Hay ejemplares en gran papel.

de Heinsio con sus notas, y las del Abate Batteux en su libro, entonces tan celebrado, de las *Cuatro Poéticas*.

Contemporáneo de Ordóñez y de Mariner fué el conquense Juan Pablo de Mártir Rizo (descendiente del célebre humanista Pedro Mártir), fecundo traductor é historiógrafo con ribetes de político, á lo cual agregaba ciertos conocimientos de literatura francesa, harto peregrinos en el siglo XVII. Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió á traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Daniel Heinsio, á quien siguió paso á paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la Poética de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega, donde yo creo ver la mano del implacable Torres Rámila [1].

De las traducciones de Horacio hay libro particular mío, donde serán ampliamente estudiadas. Aquí baste mencionarlas. Con un sólo año de diferencia, tal que es imposible determinar la prioridad entre ellas, aparecieron dos de la *Epístola ad Pisones*, la de Vicente Espinel y la de D. Luís Zapata, esta última rarísima, tan rara como perversa, y es el mayor encarecimiento

1 M. 105, pág. 59, según el índice de Gallardo.

que puede hacerse, porque excede á todo extremo de maldad posible en achaque de traducciones: tal es lo pedestre de su estilo y el desmaño y torpe medida de sus versos sueltos, en comparación de los cuales pueden pasar por modelos las octavas del *Carlo Famoso*. Mal camino tomó el buen caballero para recoger (como él dice), *á los aventureros sueltos de la poesía* y *reducirlos á arte* [1].

Mucho más tolerable es la traducción de la misma Poética, debida al rondeño Vicente Espinel, insigne entre nuestros novelistas, como autor de *El Escudero Marcos de Obregón*. Pero tomada en sí, y prescindiendo de la comparación con Zapata, y de la acerba polémica entre Sedano é Iriarte, cosas todas ajenas de este lugar), los más apasionados de la simpática genialidad literaria de Vicente Espinel, tendrán qué confesar que tradujo como un estudiante y no como un filólogo, sin abrir para nada ninguno de los sesenta ú ochenta comentadores que ya existían en su tiempo, y sin ver las dificultades, ó saltando audazmente por cima de ellas. Y como ade-

1 La única edición que conozco de «*El Arte Poé- | tica de Horatio, tradu- | zida de Latin en Español por D. Luis Çapata, señor de las villas y lugares del Cebel, | y de Jubrecelada, alcaide perpetuo de Castildeferro, Cautor y la Rabita, pa- | tron de la capilla de S. Juan | Bautista, alcayde de Lle-rena. | Al Conde de Chinchon D. Diego de Bo- | vadilla, mayordomo de su Majestad y de | su consejo, tesorero de Aragón* (Lisboa, en casa de Alexandre de Syqueira, 1592.—26 fojas, 8.º), es digna del texto por lo desaseada, mendosa y tosquísima. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París.

más la traducción está en versos sueltos, y entonces nadie sabía hacer versos sueltos más que Jáuregui, educado en la escuela de los italianos, la traducción resultó floja, lánguida y sin nervio, ni puede concedérsela otro elogio que el que merece en todo caso una primera tentativa para popularizar el texto horaciano [1].

Salvá poseía una *Traducción de la Arte Poética de Quinto Horacio Flaco, Príncipe de los Poetas líricos, y de los tres Discursos sobre el poema heroico de Torquato Tasso, por D. Thomás Tamayo de Vargas, toledano.*

En 1684 apareció en Tarragona (Imp. de Joseph Soler) un libro rotulado *Poesías selectas de varios autores latinos, traducidas en verso castellano é ilustradas con notas de la erudición que encierran.* Su autor el P. Joseph Morell, de la Compañía de Jesús, traduce, entre otras cosas, el *Arte Poética* de Horacio en endecasílabos pareados. El P. Morell no era poeta, pero sí hombre de agudo y despejado ingenio, dotado de esa elegante y diserta facilidad de versificador, que ha sido tan común entre los de su orden, como raro el talento poético propiamente dicho. Su asiduo comercio con las musas latinas, y el alejamiento en que vivió de la literatura cor-

1 *Diversas Rimas de Vicente Espinel, beneficiado de la Iglesia de Ronda, con el Arte Poética y algunas odas de Horacio, traducidas en verso castellano. Dirigidas á D. Antonio Álvarez de Vabamonde y Toledo, Duque de Alba. Con privilegio. En Madrid, por Luys Sanchez, año 1591.* 8.°, 166 folios y 16 de principios.

tesana, le salvaron casi completamente del culteranismo que en su tiempo lo infestaba todo. Su traducción es preferible á la de Espinel, á pesar del prosaismo habitual de la dicción, y del martilleo francés de los pareados.

Carácter mucho menos literario que las cuatro versiones anteriores tiene la *Declaración magistral* del preceptor granadino Villen de Biedma, la cual viene á ser una interpretación en prosa, servil, rastrera y literal, como para principiantes.

Cascales, en las *Tablas Poéticas*, y el licenciado Juan de Robles en *El culto sevillano*, intercalaron, según lo requería la doctrina que iban exponiendo, largos retazos de la *Poética* horaciana en verso castellano, dando indicios de haberla traducido íntegra.

Como comentadores y escoliastas de Horacio en lengua latina, apenas pueden citarse, durante este largo período de dos siglos (los más gloriosos por otra parte para los estudios humanísticos en España), otros que el Brocense, el valenciano Falcó, el portugués Aquiles Stacio y el marqués de Mondéjar, cuyos *Escolios* quedaron manuscritos [1]. De ellos el más importante es, sin duda, el Brocense, cuya originalidad se trasluce hasta en el más descuidado borrón de sus escritos. Dos veces trató de la *Epístola ad Pisones*, primero en el tratado *De auctoribus interpretandis* (1558), después en unas *Anotaciones* (1591). En ambos casos dió á entender que «aunque muchos se ha-

1 Vid. el tomo I de las *Epístolas* del deán Martí (pág. 195 de la ed. de Wiseling).

bían acercado al vellocino, ninguno había acertado con el oro que estaba oculto, sino que se habían contentado con la lana caprina [1].» Acertadas enmiendas de puntuación, notables

1 *Experiamur id in Arte Poetica, ad cujus expeditionem cum plures quam ad vellus aureum properarint, nullus tamen quid auri lateret, bactenus demonstravit, sed lanam externam, eamque caprinam, pro aureo vellere omnes ostentant.*

De autoribus interpretandis, sive de exercitatione, praecepta Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Rhetorices Professoris. La ed. más antigua que Mayans cità de este tratado, es la de Amberes, 1581, que le sirvió para reimprimirle en el segundo tomo de las obras completas del Brocense, ed. de Ginebra, págs. 73 á 96. Pero después de escrito el capítulo anterior, he adquirido otra impresión de Salamanca, por Matías Gast, 1558, que es indudablemente la primera, y ocupa las últimas páginas del libro intitulado :

—*Franci- | sci Sanctii Bro- | censis in inclyta | Salmanticensi Academia Rheto- | rices professoris de arte di- | cendi liber unus denuo | auctus et emen- | datus. | Cui accessit | in Artem Poeti- | cam Horatii per eumdem | autorem brevis elu- | cidatio. | Salmanticae, Excudebat Mathias Gastius. | 1558.* 8.°, 68 páginas dobles. Va encuadernado con otros raros opúsculos, entre ellos las desconocidas y numerosas poesías de Diego Salvador de Murga (Salamanca, 1558), amigo de la Sigea, y autor de una virulenta y ferocísima invectiva contra Pedro Ramus.

—*Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Rhetorices Graecaeque Linguae Primarii Doctoris, in Artem Poeticam Horatii Annotationes. Salmanticae apud Joannem et Andream Renant fratres, 1591.* 8.° Aprobación del Dr. Gómez de Contreras.—Licencia.—Dedicatoria á D. Antonio de Guevara, prior de San Martín de Escalada, y comentador del profeta Habacuc.—Oda de Francisco de Cabrera Morales, natural de las Brozas.—Epigrama del mismo.—Id. de Juan Bautista Munguía Sevillano.—Id. de Luís Morales Cabrera. (Tomo II de las obras del Brocense, págs. 97 á 150.)

Los *Escolios* de Falcó al Arte Poética se hallan al fin de sus Poesías Latinas en las dos ediciones de Madrid, 1600 (con pró-

rectificaciones en el texto, y una inteligencia perfecta del sentido de los preceptos, se ven echados á perder por la manía de considerar la *Epístola á los Pisones* como una *Poética* regular y sistemática. Para darla un orden pedagógico, que no tiene ni estaba en la mente de su autor, el Maestro Sánchez transporta audazmente de su lugar tiradas enteras de versos. Para presentar más á las ojos la contextura dialéctica que él imponía á Horacio, escribe debajo de sus versos una paráfrasis en prosa, ejemplo seguido religiosamente por Cascales, otro de los más insignes profanadores del *arte* horaciana.

El *Comentario* de Aquiles Estazo *(Statius)* es digno de memoria, porque en él se trata de concordar y comprobar los preceptos de Horacio con los de Aristóteles y otros retóricos griegos.

logo de Fr. Luís de Sousa), y de Barcelona, 1624, por Esteban Liberós.

El *Comentario* de Aquiles Estacio se imprimió en Amberes, 1553.

Los bibliófilos portugueses (véase especialmente Barbosa Machado) citan unas *Explanationes in librum de Arte Poetica Horatii, 1587, Venecia, por Francisco de Franciscis,* producción de aquel insigne humanista Tomás Correa, digno émulo de Marco Antonio Mureto, y profesor afamado en los gimnasios de Palermo, Roma y Bolonia.

También D. Fructuoso de San Juan, canónigo regular, dejó notas manuscritas al *Arte Poética* de Horacio y á la *Retórica* de Cicerón; pero de todo esto no queda más memoria que las sucintas indicaciones de Barbosa.

—*Horatius Flaccus Venusinus de Arte Poetica vera et genuina et non suppositia et adulterina, prout antea habebatur : à Petro Veguio Lusitano in communem studiosorum adolescentium.... uti-*

Más audaz Pedro da Veiga, no se limitó á introducir variantes de mucha entidad en el texto, sino que volvió á desconcertarle y fraccionarle *(disjecti membra poetae)*, aunque por diverso camino que el Brocense, y con la declarada pretensión de restablecer la lección original, groseramente afeada por los copistas.

Estos trabajos, puramente filológicos, no trascendían directamente á la poesía vulgar, y aun sus autores no parecían percatarse de que tal poesía existiera. Advertíase, no obstante, cada día más, la ausencia de un doctrinal poético que, aplicando á nuestro romance los cánones de la preceptiva clásica, tenidos entonces por infalibles, sustituyese al ya anticuado *Arte de trovar* de Juan del Enzina, código que mal podía sobrevivir á la total ruína de la antigua escuela

litatem, magno cum labore, et temporis dispendio majori, sed usque mentis anxietate fatigationeque restituta et in verum indubitatumque suae antiquioris editionis statum reposita. Antuerpiae, apud Christianum Hauwellium, 1578. 8.°

—Jorge Gómez de Álamo parece ser el verdadero autor del *Entendimento literal.... de todas las obras de Horacio.... com hum Index copioso das Historias e Fabulas conteudas nellas*, obra dada á luz en 1639 por el mercader de libros Francisco da Costa, á quien algunos han atribuído la paternidad de ella. Hay una segunda edición idéntica á la primera hasta en el número de folios, *á costa de Matheus Rodriguez, mercader de libros*, y debió ser de uso frecuente en las escuelas, puesto que todavía en 1718 se reimprimió en Coimbra (off. de José Antunes da Silva), con el título ligeramente alterado : *Obras de Horacio, príncipe dos poetas latinos lyricos, com entendimiento litteral.* Es, en concepto de Cándido Lusitano, un plagio mal hecho de la *Declaración Magistral* de Villen de Biedma.

cortesana y al abandono de la tradición trovadoresca, que en aquel libro había lanzado sus postreras llamaradas. Hasta la parte mecánica y exterior de la versificación exigía nuevas reglas y cuento de sílabas distinto, habiendo acrecentado la prosodia española su caudal con todos los despojos de la toscana. Con todo eso, fué menester que el ejemplo de Antonio de Tempo, Claudio Tolomei y otros italianos, viniese á despertar á nuestros indolentes preceptistas, para que comenzasen á aparecer diversas artes de versificación, y esto sólo á fines del siglo xvi, cuando, ya definitivamente triunfante la escuela petrarquista, comenzaba á ajustar paces con la de los seguidores del metro corto, naciendo de tal maridaje la escuela genuínamente española. Vemos, pues, á los primeros autores de Poéticas, Miguel Sánchez de Lima, Jerónimo de Mondragón, Juan Díaz Rengifo y Luís Alfonso de Carvallo, admitir juntos y bajo un mismo techo los dos sistemas de versificación, el italiano y el nacional, dilatándose con igual amor en la explicación de los juegos y combinaciones de entrambos tipos de armonía poética. Pero prescindiendo de la parte de versificación, la cual sólo en sus principios íntimos y fundamentales, (que estos autores de ningún modo tocaban ni adivinaban siquiera, limitándose al estudio más empírico y superficial de las formas del lenguaje métrico), puede entrar en la ciencia estética, el interés de estos libros es más bien gramatical que literario, con total ausencia de doctrina filosófica. El portugués Miguel Sán-

chez de Lima (no de Viana, como Velázquez dice), apenas se aparta un punto de las pisadas de Horacio, cuya doctrina corrobora en versos propios. Jerónimo de Mondragón se limita á explicarnos la mecánica del período rítmico. Juan Díaz Rengifo y Luís Alfonso de Carvallo merecen más individual noticia.

Son muy pocos los que han leído el *Arte poética Española* del primero, en su forma original y auténtica, tal como se imprimió en Salamanca en 1592, y se reprodujo en Madrid en 1606, sino desfigurada y abultada enormemente con las insensatas, aunque divertidas y curiosas adiciones que le hizo, á principios del siglo XVIII, el barcelonés Joseph Vicens, hombre de gusto depravadísimo, pentacróstico y macarrónico, el cual tuvo la honradez de señalar con un asterisco sus extraños aditamentos, que forman más de la mitad de la obra, y que bien claramente se dan ellos á conocer por lo que contrastan con la modestia y buen sentido del primitivo Rengifo. Á la calenturienta fantasía de su adicionador se deben totalmente los capítulos en que se discurre sobre los *romances en ecos*, los *anagramas*, los *sonetos en tres lenguas*, los *acrósticos*, las *ensaladas*, los *labyrinthos*, que se leen de cincuenta maneras, el *poema mudo*, el *poema cúbico*, y otras desaforadas composiciones, *raras y dificultosas*, *pero de mucho contento*, cuyas recetas hicieron que el Rengifo adicionado se convirtiese en el manual clásico de los copleros españoles del siglo pasado, los cuales además acudían á él en demanda de

consonantes, por un pequeño vocabulario de rimas que tiene al fin. «¿Qué es la poesía (pregunta el vate tuerto en la *Derrota de los Pedantes)*? El arte de hacer coplas. ¿Y cómo se hacen coplas? Comprando un Rengifo por tres pesetas.» Y Vargas Ponce escribe en la *Proclama del solterón*:

«Rubia guedeja peinará la rana,
Y antes habrá coplero sin Rengifo....
..............................»

De todo le ha resultado al jesuíta Diego García Rengifo, verdadero autor del *Arte Poética* publicada á nombre de su hermano, una funesta é inmerecida reputación de mal gusto. Cuando él escribió, aún se mantenía en su integridad el estilo poético castellano; y si él no era hombre para grandes novedades, y apenas hizo más que traducir el *Tempo* y acomodarle á nuestra lengua, hasta en cosas que son privativas de la versificación italiana, realmente ni la doctrina es absurda, ni los ejemplos son de mal gusto. Algunos le tienen por la mejor Arte Métrica castellana: yo no. Por la riqueza material de metros y combinaciones, le vence la *Rítmica* de Caramuel, que bajo este aspecto es un verdadero mundo prosódico. Y en cuanto á los principios de la versificación, ¿de qué puede servir Rengifo á quien haya leído y meditado la *Métrica* de Andrés Bello y los *Diálogos* de Coll y Vehí [1]?

[1] Nota bibliográfica de las Poéticas del siglo XVI, anteriores al Pinciano.

—«*El Arte poética en romance castellano, compuesta por Mi-*

Las ideas generales de Rengifo sobre la poesía son pocas y vulgares. Define el Arte Poética «un hábito ó facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta, y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad.» Su adicionador añade que «este hábito está subordinado á la Aritmética y á la Música, y que *parece cierto que*

guel Sanchez de Lima Lusitano. Alcalá de Henares, por Juan Iñiguez de Lequerica, 1580. 8.°, 71 hs. foliadas.

(Son tres diálogos en prosa, y al fin un poemita de *La Historia de los amores que hubo entre Calidonio y la hermosa Laurina.* En un soneto laudatorio de D. Francisco Maldonado, se dice de Miguel Sánchez:

> Que aunque en ti, Lusitania, fué nacido,
> Le vimos siendo niño desterrado,
> Y acá se hizo varón sabio y prudente.)

—(Mondragón.) *Arte para componer en metro castellano, dividida en dos partes. En la primera se enseña qué cosa sea verso, i en quantas maneras se halle, i cómo se componga: en donde se traen para exemplos tratados y cosas de mucha curiosidad y entretenimiento. En la segunda se pone el modo de componer qualesquier obra de poesía. Con la Prosodia Latina, compuesta en esta mesma vulgar lengua. Por Hierónymo de Mondragon. Zaragoza, por Lorenzo de Robles,* 1593. 8.°, 4 hs. prls. y 48 folios.

—(Rengifo.) *Arte Poética española, con una fertilissima sylva de consonantes comunes, Proprios, Esdrúxulos y Reflexos, y un Divino Estimulo del Amor de Dios. Por Jvan Díaz Rengifo.*—Salamanca, Bonardo, 1592.—Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.—Madrid, Francisco Martínez, 1644.

En las dos primeras ediciones figura una Aprobación de don Alonso de Ercilla, tan concisa como todas las suyas.

El *Estímulo del divino amor* se ha impreso alguna vez como de Fr. Luís de León; pero no puede ser suyo. Es un poema místico en redondillas, largo y difuso, pero no falto de hermosos pensamientos y de versos felices.

No sé con precisión en qué época se adicionó el *Rengifo;* pero

Adam tuvo arte poética infusa, aunque no se escribe que compusiera tratados ni libros de propósito. La vena y el arte son igualmente necesarias al poeta. *Materia de su arte son todas las cosas que tienen ser, y las que no le tienen sino es el que del mismo poeta reciben.* Al cual pertenece, no sólo el hablar de cosas verdaderas, pero

el prólogo de la primera edición que he visto está firmado en 1703.

—*Arte Poética.... Su autor Juan Díaz Rengifo, natural de Ávila. Aumentada en esta última impression, con dos tratados, uno de Avisos y Reglas; otro de Assonantes, con quarenta y ocho capítulos, con un compendio de toda el Arte Poética, y casi cinco mil consonantes. Declarada con nuevos exemplos, famosas autoridades, más fácil disposicion y Explicacion de consonantes difíciles, con dos copiosos Indices: todo quanto hallarás de Estrella á Estrella es añadido.... Barcelona, en la imp. de María Martí, viuda.... Año 1727.* 4.° XXVI + 483 pp. y 3 hs. más de Indice.

Se reimprimió en 1758, 59, etc., etc. Nicolás Antonio es quien nos revela el verdadero nombre del autor.

Dice éste en el prólogo (p. 8): «Las fuentes de donde han manado estos arroyos, han sido Aristóteles en su Poética, San Agustín en diversos lugares de sus obras, el venerable Beda, Jacobo Mycillo, César Escalígero, Antonio de Tempo y otros autores modernos.... y los apuntamientos de hombres doctos, á quienes he comunicado, y en especial los que hube de un padre de la Compañía de Jesús, Maestro y Deudo mio, que professó veinte años Letras Humanas, siendo Prefecto y Lector de Mayores, en uno de los más principales y numerosos estudios que tiene su Orden.»

Aribau publicó en *El Europeo* de Barcelona (1823) un artículo sobre la conveniencia de refundir la obra de Rengifo.

Rengifo copia tan servil y ciegamente á los italianos, que n siquiera admite que los versos de las canciones puedan combinarse de otra manera que como están en el *Cancionero* de Petrarca.

mucho más el fingir, y aun esto en tanto grado, que dize Aristóteles que solos los que fingen son propiamente poetas; y no quiso decir que los poetas habían de mentir, sino que habían de describir y pintar al vivo las cosas, que diessen como vida á lo que estaba muerto, y fingiessen, ya la fama, ya la envidia, ya la república, ya otras cosas que no son vivientes ni personas, como si realmente lo fueran, ó que fingiessen marañas y fábulas tales que aunque no huviessen assi pasado, fuessen muy semejantes á las que suelen acaecer.»

Entre la Poética, la Lógica y la Oratoria, la materia remota es una misma, pero las diferencias nacen de la forma y del fin. El fin intrínseco de la Arte Poética es hacer versos. Los fines extrínsecos pueden ser muchos (utilidad, deleite, devoción, recreación honesta, recreación viciosa, servicio de la República, etc.). Rengifo no era insensible al encanto de la poesía y música popular: «¿Quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón, cuando oye cantar algunos de los romances viejos que andan de los zamoranos, ó de otros casos lastimosos?»

Las condiciones psicológicas del poeta consisten (según Rengifo) «en una imaginativa vehemente, con que el poeta concibe, finge y da vida á lo que escribe, y en un cierto furor, con que sale como de sí, y se remonta y forma nuevas ideas, y en una agudeza de ingenio con que adelgaza las cosas y las mata (como dizen) en el ayre.»

Muy semejante al libro que lleva el nombre de Juan Díaz Rengifo, es el rarísimo *Cisne de Apolo* [1], publicado en 1602 por el clérigo asturiano Luís Alfonso de Carvallo, el cual, entrando después en la Compañía de Jesús, llegó á ser docto investigador de las antigüedades de su tierra. Lo pri-

1 *Cisne de Apolo, de | las excelencias, y dig- | nidad y todo lo que al Arte Poética y versifi- | catoria pertenece. Los métodos y estylos que | en sus obras deve seguir el Poeta. El decoro y | adorno de figuras que deven tener, y todo lo | más á la Poesía tocante, significado por el | Cisne, ynsignia preclara de | los Poetas. | Por Luys Alfonso de Carvallo, clérigo. Dedicado á D. Henrique Pimentel de | Quiñones. | Con licencia del Consejo Real. | En Medina del Campo, por Juan Godinez | de Millis.* Año 1602.

8.°, 14 hs. prls. y 214 folios.—Tassa.—Erratas.—Aprobación de Fr. Prudencio de Sandoval.—Privilegio.—Soneto del capitán Moscoso.—Dedicatoria.—Romance de D. Lope de Omaña.—Soneto del Licenciado Diego García de Sierra y Omaña.—A los discretos poetas el Auctor. «Quise intitular mi obra *Arte Poética*.... y mejor le conviene este nombre que á las que hasta agora han salido, las quales no poéticas sino versificatorias pueden ser llamadas, que es muy differente la una de la otra..., El primero motivo que tuve fué, que leyendo Latinidad en la villa de Cangas, mi patria ingrata, me pidieron algunos amigos que les declarase la insignia poética, que es un blanco cisne, en un cuadro pintado, de que hace Alciato una Emblema.» El autor compuso sus diálogos en Asturias,

Por donde va Narcea susurrando,
Las doradas arenas derramando.

Las aficiones heráldicas del P. Carvallo se revelan en la candorosa insistencia con que quiere demostrar que los poetas son nobles de profesión, y pueden pintar por armas el cisne, explicando las recónditas virtudes de este emblema.

La parte métrica del *Cisne* es muy curiosa. Carvallo cita romances (probablemente suyos) de asunto histórico asturiano (Pelayo y la Cruz de los Angeles).

mero que hay que notar en el *Cisne de Apolo* es su forma. El autor ha compendiado los preceptos poéticos en detestables octavas reales, formando una especie de poema didáctico, del cual se formará justa idea por este pasaje:

«El primero furor es amoroso
Del conocer lo bello procedido,
Y aquel que conociere más lo hermoso,
Más será transportado su sentido,
Y el poeta como es tan ingenioso,
Habiendo la hermosura ya aprehendido,
La ama con más fuerza, y si es terrena,
Desta á la soberana se enajena.»

Refugiémonos en la prosa, por huir de tan discordes sones. La prosa son cuatro diálogos entre la Lectura, Zoylo (personificación de los detractores de la poesía) y Carvallo, que va declarando el sentido de las octavas, y continuando la pesadísima metáfora del Cisne. Trata el primer diálogo, de la definición y materia de la poesía; el segundo, de la versificación; el tercero, de los géneros literarios; el cuarto, del decoro que se debe guardar en la poesía, y de la vena y furor poético. «Poeta se llama aquel propiamente que, dotado de excelente ingenio, y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio.... La poesía es arte que enseña á hablar con limitación, orden y ornato.... Arte es cierta razón de hacer cosas, la cual razón, aunque del entendimiento procede, para ense-

ñarse á otros y obrar, es menester que salga á ponerse en práctica, donde se venga á la forma y fin del arte.... La oratoria y la poesía son hermanas, y sólo se diferencian en la clase de número, que es más sensible y riguroso en el verso que en la prosa. Partes de la poesía, como de la oratoria, son la invención, disposición y elocución. Carvallo, citando expresamente el *Examen de ingenios* de Huarte, adopta su clasificación de las ciencias, y pone á la poesía y á la elocuencia entre las que dependen de la imaginativa. «El que hubiere de ser poeta ha de estar en el tercero grado de calor.... sus costumbres serán, ánimo, soberbia, liberalidad, inclinado á mujeres, y el andar será con muy buena gracia y donaire. La habla será abultada y algo áspera, tendrá pocas carnes, duras, ásperas y nerviosas; las venas anchas: el color moreno, tostado, verdinegro y cenizoso, el cabello y barba, gruesso, tiesso, áspero y tostado, la cara no muy hermosa; todas las cuales cosas son indicios de calor y sequedad, humor aparejado para la imaginativa que han de tener los poetas. Aunque como haya calor, aunque falte sequedad y tenga humedad, podrá haber imaginativa, y por consiguiente ser poeta el que lo tuviere, mas no tan perfecto, y entonces son los tales alegres, risueños y amigos de passatiempos, sencillos, afables, vergonzosos, y no muy dados á mujeres. Y aunque la voz sea abultada, será blanda y sonora y no áspera; las carnes y cabello más blando.» ¿Por dónde habíamos de creer que era tan vieja la teoría del *tempera-*

mento artístico, llevada en Huarte y en Carvallo hasta los últimos límites del empirismo materialista?

«La materia del poeta es tratar cosas verdaderas ó fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía; y no sólo el inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas á su fin, es todo obra de la imaginativa y de differente officio que tiene el entendimiento, y así al que le faltare imaginativa, le falta potencia para obrar en su arte elegantemente, aunque sepa sus preceptos.... Y cuanto mejor y más sutil imaginativa tuviere, será más excelente poeta, porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables.

»Las ficciones son en dos maneras: verosímiles y fabulosas; pero en todas ellas la poesía mira siempre, como á último blanco, á la verdad, escondiéndola bajo tropos, alegorías y parábolas de moral sentido y fructuosa enseñanza. Por eso Lactancio llamó veracísimos á los poetas, porque su verdad es la verdad de lo universal. Los poetas, para que no se perdiese de la memoria la rica y preciosa piedra de su doctrina y anduviesse siempre á la vista, la engastaron en los engastes ricos de sus figuras y semejanzas, apropiándolas y ajustándolas á la verdad, como á la piedra el engaste.» ¿Qué otra cosa es la poesía (dice el platónico Máximo de Tiro), sino la *antigua* filosofía consonante con los números del verso? La poesía es muy anterior, en su desarrollo, á la prosa. Carvallo entiende por forma de la poesía, la disposi-

ción y traza de ella. Divídela en *dramática*, *exagemática* (así llama á la narrativa), y *mixta*. De la lírica no hace género aparte, pero parece que la incluye en la *exagemática*, donde el poeta habla sólo. Á la épica la considera y trata como *historia en verso*.

Separándose del orden jerárquico comúnmente recibido por los preceptistas clásicos, declara que la dramática es la poesía por excelencia, y la que en sí las contiene todas. No manifiesta hostilidad alguna al teatro nacional, y admite expresamente las «comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aun de personas metaphísicas, espirituales ó intelectuales, que no tienen figura de persona, y debajo de las cuales se representa alguna virtud ó vicio, ó la persona de una ciudad, río ó pueblo.» Pondera «los subtiles artificios y admirables trajes de las comedias que en nuestra lengua se usan, enriquecidas con todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar.» Se decide por la división en tres jornadas y defiende con calor y elocuencia los *provechos y utilidades de la Comedia* contra los rígidos moralistas: «Malos exemplos ninguno los representa.... pues allí se alaba y ensalza el bueno, para que sea imitado, y el vicioso se vitupera, para que nadie le imite; allí se leen los varios sucesos y acaecimientos de nuestra miserable vida; allí, como en espejo, se echa de ver la ignorancia del niño, la crianza del muchacho, la vanidad del mozo, la avaricia del viejo, la liviandad de la mujer, el engaño de la ramera, la constancia de

la valerosa: al fin, es espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados; es cátedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes y todo lo necessario ansí para la persona particular como para toda la república.... una cifra y mapa para vivir los pueblos y particulares sin peligro de la vida.... *El poeta forzosamente ha de tratar de todo, y dezillo todo, pues es pintor de todo lo que en el mundo pasa*, pero obligación tiene á tratar lo malo como malo, y lo bueno como bueno [1].»

Si Carvallo, por sus doctrinas independientes acerca del teatro, y por su manifiesta afición á Lo-

[1] En nota, y para mayor confirmación, refiere el caso de un celoso, que no dejaba ir á su mujer á la comedia; pero ella se iba á solazar á casa de un su vecino. El P. Carvallo se muestra muy tolerante aun con los poetas eróticos, afirmando con inquebrantable optimismo que siempre acaban por convalecer y enmendarse de sus amoríos: «Los poetas inflamados con este amor y espíritu, procedido del mucho conocimiento de la hermosura de alguna mujer, la vienen á amar con entrañable amor, durante el qual hacen esas obras tan llenas de vanos amores, mas todo con tanta sutileza, que en ellas muestran bien sus ingenios. Por lo qual se viene á entender, cómo tampoco los poetas son locos en ser enamorados, supuesto que fué menester ingenio y entendimiento para venillo á ser; mas de ordinario, habiendo caydo como hombres en este error, como personas de agudo ingenio lo vienen á conocer y distinguir, lo que en aquellos vanos amores hay de bueno y lo que hay de malo, dejando lo malo y mejorando lo bueno, que es el amor y la belleza, sacando lo uno y lo otro de la criatura, y atribuyéndolo á quien es debido, que es el Criador, como vemos cada dia de experiencia, que muy pocos ó ningún poeta veremos que, aviendo vivido con esta libertad, no se haya recogido y enmendado.» (P. 203.)

pe de Vega, merece ser contado casi entre los autores de poéticas románticas y entre los que quisieron hacer entrar en los moldes de la preceptiva antigua la amplia forma del drama nacional, los tres eruditísimos libros del Pinciano, de Cascales y de González de Salas, nos dan con tal pureza y con tal señorío de la materia la doctrina clásica, que quien haya leído la *Philosophía Antigua*, las *Tablas Poéticas* y la *Nueva Idea de la tragedia*, muy poco ó nada tendrá que aprender respecto de la inteligencia de Aristóteles y de Horacio, en las poéticas latinas é italianas que durante el siglo XVI compusieron Julio César Scalígero, Castelvetro, Minturno, Robortello y otros italianos, á los cuales siguen los nuestros á veces, pero con independencia y juicio propio. Hasta ahora no hemos hablado más que de pedagogos adocenados, como los Rengifos y Carvallos; los escritores que vamos á leer ahora son humanistas de la gran raza, y verdaderos autores de filosofía del arte.

Entre todos se distingue el Dr. Alonso López Pinciano, médico de Valladolid y helenista egregio, conocido por una traducción de la peste de Atenas de Tucidides, y de los *Pronósticos* hipocráticos; mediano poeta en su *Pelayo*, pero excelente crítico (que hoy diríamos estético) en la animada y bizarra exposición que hizo de la poética de Aristóteles, bajo el rótulo ya muy significativo de *Philosophía Antigua Poética* [1], indicio

[1] *Philosophía | Antigua Poética | del Doctor Alonso | Lopez Pinciano, Médico Cesáreo. | Dirigida al Conde Jhoanes Kevehiler de Aichelberg, | Conde de Frankemberg, Baron absoluto de*

seguro de que su tarea no iba á ser de gramático ni de erudito, sino que aspiraba á echar los fundamentos de una verdadera teoría filosófica de los géneros literarios, completando y coronando el edificio sacado de cimientos por el Estagirita. ¿Y qué alabanza mayor podemos estampar de tal libro sino que, escrito en el siglo XVI, es el único comentario de la *Poética* de Aristóteles, que podemos leer íntegro, sin encontrarle absurdo ni ridículo, en pleno siglo XIX, y después de haber aprendido la *Dramaturgia* de Lessing? ¿Quién tolera hoy las pedanterías increíbles de Castelvetro y del padre del gran Scalígero, á quien ya el Pinciano culpaba de *estar muy falto en la materia del ánima poética*, es decir, de carecer de todo sentido artístico? ¿Qué podía esperarse de un hombre que prefería el poemilla erótico de Museo, á toda la *Iliada* y la *Odisea*?

No debe yacer, como ellos, el Pinciano, relegado á los estantes de oscuras y olvidadas bibliotecas. Es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema

Landts- | cron y de Wernsperg, Señor de Osterviz y Carls- | pers, Cavallerizo Mayor perpetuo y hereditario del | Archiducadó de Carinthia, Cavallero de la orden del | Tusón del Rey nuestro Señor, y del Consejo y | de la Cámara del Emperador, y su | Embajador en las | Españas. (Estampa de la Virgen con este lema: *«Ante torum hujus Virginis frequentate nobis dulcia cantica dramatis.») En Madrid, | por Thomás Iunti, MDXCVI.*

Á la vuelta, escudo del Mecenas.—Sumario del Privilegio.—Tassa.—Erratas.—Dedicatoria.—Al lector.

4 hs. prls. y 535 páginas. El autor era médico de la emperatriz María de Austria, viuda de Maximiliano.

literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aun independientemente del texto de Aristóteles, que comenta en la doble forma de diálogos y epístolas, ó más bien de epístolas que encierran diálogos.

Estas epístolas son trece. La primera, que es de carácter eminentemente filosófico, contiene algunos prolegómenos sobre los sentidos, las facultades del alma, la aspiración humana al bien y á la hermosura. La segunda trata del arte. En la tercera comienza á discurrirse de la esencia y causas de la Poética, desarrollando el principio aristotélico de la *mimesis*, ó imitación, y el de la *verosimilitud*. Júzguese por los siguientes extractos:

«Arte es un hábito de hacer las cosas con razón. Hay unas artes que son siempre viles, y otras que son siempre nobles, como las contemplativas puras, y otras medias.... como la música, poética y otras semejantes, las quales fueron inventadas para dar deleyte y doctrina juntamente. Tres provechos traen estas artes.... el uno es alterar y quietar las pasiones del alma á sus tiempos convenientes; el segundo mejorar las costumbres; el tercero.... el entretenimiento. Mucha diferencia hay de la Poética á la Música: esta tiene su esencia toda en el movimiento, y aquella en el término. Así como la danza, la música espira con la mudanza; mas la poética obra queda siempre perpetua, fija y permanente. La Poética es arte noble, por la virtud que enseña, por la universalidad de la gente que de las obras de-

lla se aprovecha, y por la universalidad de las materias que toca. La tragedia fué hecha para limpiar el ánimo de las passiones del alma por medio de la compassión y miedo. Assí que la misma fábula que turba el ánimo por espacio poco, le quieta y sosiega por mucho.»

Aquí se hace cargo el Pinciano de la animadversión platónica contra la poesía, y responde que «en la república ideal de Platón, no son menester poetas que turben y mientan para quietar y deleytar los ánimos de los hombres.... assí como si no hubiese enfermos, los médicos serían baldíos.»

«Poesía, según la manera de hablar común, quiere decir dos cosas: la arte que la enseña y también la obra hecha con la dicha arte. Llámese, si os parece, la arte *poesía*, y la obra *poema*. Assí, pues, poesía no es otra cosa que arte que enseña á *imitar* con la lengua, y *poema* es *imitación* hecha con la dicha lengua ó lenguaje. Y porque este vocablo *imitación* podría poner alguna dificultad, digo que *imitar*, remedar y contrahazer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte: exemplo de la naturaleza es el niño, que apenas dexa vacío el seno de la madre, y ya comienza á imitar: si reís, ríe; si lloráis, llora.... El autor que remeda á la naturaleza es como retratador, y el que remeda al que remeda á la naturaleza, es simple pintor. Pero advertir conviene que alguna vez la pintura que llamamos simple vence

al retrato. Virgilio tiene pinturas que sobrepujan al original.»

¿El metro es esencial ó necesario á la poesía? De ningún modo, responde el Pinciano: «Las obras de Platón cumplen la definición del poema, género y diferencia, materia y forma. *La ánima de la poesía es la fábula.* Pero, aunque el metro no sea esencial á la poesía, *sólo la imitación con metro es poesía perfecta*, la imitación sin metro es imperfecta poesía. Porque la poesía, deseando deleytar, busca el deleyte, no sólo en las cosas, mas en las palabras, y no sólo en éstas, mas en el número de sílabas cierto y determinado que decimos metro. Así que por la *causa final*, que es el *deleyte*, pierde á veces la *formal*, que es la *imitación*. Si el poeta imita con deleyte para enseñar la doctrina, ésta será verdadero fin; mas si (como otros dizen) imita con doctrina para deleytar, el deleyte se quedará con el nombre de fin. Hay dos deleytes en la Poética: el uno es el de la *imitación* y el otro el de la misma doctrina. La forma de la poesía es la *imitación*, y la imitación es la *verosimilitud*. La materia son ambas Philosophias. *El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sophística, ni la historia, que sería tomar la materia al Histórico; y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verísimil que todo lo abraza. De aquí resulta que es una Arte superior á la Metaphísica, porque comprende mucho más; y se extiende á lo que es y no es.* El *efficiente* de la poesía es el natural ingenio; pero

á la producción de sus obras concurren arte y naturaleza. Es la Poética, como dijo Aristóteles, obra de ingenio versátil, porque éste recibe fácilmente cualquier idea ó forma de las cosas; ó de ingenio furioso, porque el tal es aparejado para la invención.

»No tiene objeto particular la poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, á las cuales abraza y sobrepuja, porque se extiende á las cosas y sentencias que, no habiendo sido jamás, podrían ser.

»Por consiguiente, las diferencias de poemas dependen del género de la imitación, de la cosa imitada y del modo de imitar diverso. El poema es un compuesto de alma *(fábula)* y cuerpo *(lenguaje)*. Fábula es imitación de alguna obra exterior, no la obra misma, sino la semejanza della, tanto mejor quanto más verísimil. Las diferencias, que se toman de lo essencial, que es la ánima, son cuatro: épica, trágica, cómica y dithyrámbica. La Tragedia es acción representativa lamentable de personas ilustres. La Comedia acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes. La Ditirámbica, poema breve, á dó juntamente se canta, tañe y danza. Para el género de la imitación se ha de considerar que la poesía se aprovecha especialmente de tres, el lenguaje, la imitación musical y la *tripudiante* (danza). La Épica tiene sólo el lenguaje: las otras dos usan á intervalos la música y la danza. Las acciones dramáticas se llaman activas, porque tienen su perfección en la acción y representa-

ción. En la ditirámbica concurren lenguaje, música y tripudio: ejemplo sea la zarabanda. Por la cosa imitada, la imitación de lo mejor es la Épica y Trágica, la imitación de lo peor Comedia: la que agora imita á mejores, agora á peores, Ditirámbica.» El Pinciano es idealista decidido, como otros muchos partidarios de la *mimesis*, que entendían ellos de un modo tan opuesto al del naturalismo, aunque arranquen ambos sistemas de un mismo principio. «Si el poeta pintase los hombres como son, carescerían del mover á admiración, la qual es parte principalísima del deleyte. La obra principal no está en dirigir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil, y llegada á razón, por cuya causa, y porque el poeta trata más la universalidad, dize el Philosopho que mucho más excelente es la poética que la historia.

»De la manera de imitar diversa, se sacan otras cuatro especies, así: unos poetas imitan hablando siempre ellos mismos *(ditirámbica)*, otros por ajenas personas (diálogos platónicos, tragedias y comedias), otros alternadamente (épica ó poema común). Los poemas líricos, muchos de ellos carezen de imitación, ó por mejor dezir, los más.» Finalmente, hace otra división de los poemas en narrativos y activos.

El poeta, ¿debe imitar siempre acción personal y humana? «Dicho habemos que el poema es imitación en lenguaje, y qual el pintor de hervajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que describe las otras cosas, es también poeta como el que imita affectos, acciones

y costumbres humanas. Mas así como en los hombres hay unas acciones más ilustres que otras, en los poemas las hay también : entre las quales ternán más primor los que imiten cosas vivas que no muertas, y los que remedan acciones humanas que no brutales, y los que remedan acciones brutales, que no los que cosas inanimadas.»

Cabe también una división de las obras poéticas por *materia subjeta*, según que sea metro ó prosa. Ya hemos visto que el Pinciano se atreve á poner los diálogos de Platón en la poesía dramática. «La imitación en prosa (dice) es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero, y la escritura en metro, pero sin imitación, un cuerpo vivo adornado.»

Hemos dicho que la fábula es imitación de la obra: «imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates. Ha de ser imitación de obra, y no ha de ser la obra misma histórica: por esta causa, Lucrecio y Lucano, y otros assí que no contienen fábulas, no son poetas, porque no imitan en sus escritos á la cosa, sino escriben la cosa como ella fué, ó es ó será. La Poética *haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo*, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir *hazedora*.... El historiador va atado á la sola verdad, y el poeta puede, ya por acá y por acullá, universal y libremente, como no repugne á las fábulas recebidas ni á la verisimilitud.

»Hay tres maneras de fábulas; unas que todas son ficción pura (milesias y libros de caballerías); otras hay que sobre una mentira y una ficción fundan una verdad (esópicas); otras que sobre una verdad fabrican mil ficciones (trágicas y épicas), las cuales siempre, ó casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula.

»La fábula contiene debajo de sí al que dezimos *argumento* y al que llamamos *episodio*, y á la junta del uno y otro, que es la poética imitación, la cual especialmente se llama fábula. Manda el philósopho (es decir, Aristóteles) que no se alteren los argumentos de las fábulas ya recebidas, mas puédense alterar los episodios. Éstos deben ser tan bien aplicados á la fábula, que parezcan una misma cosa con ella, assí como se suele decir de las guarniciones ó fojas bien puestas, que parecen haber nacido con la ropa guarnecida.»

En cuanto á las partes sustanciales de la fábula, el Pinciano sigue con extremada fidelidad el texto de Aristóteles, lo mismo en el tratado de la fábula simple que en el de las peripecias y agniciones, por entendimiento, por voluntad ó por reminiscencia.

Las condiciones de la fábula son *Unidad, Variedad* y *Verosimilitud.* Ha de ser la obra poética como un animal perfecto. Pero ¿cómo se entiende esta unidad y simplicidad de la fábula? ¿En el sentido de que abarque una sola acción? Nada de

eso. «Bien puede tener, no sólo el argumento, pero la fábula toda, diversas acciones; mas que sea la una principal, como el animal vemos que tiene muchos miembros, y el corazón es el principio y fuente de todos.» El ejemplo fisiológico es erróneo, pero la doctrina literaria es buena y amplia, y conforme á la mente de Aristóteles. El Pinciano la corrobora citando algunas comedias de Terencio, de doble acción.

«Tengamos cierto y por sin duda alguna, que aquella fábula será más artificiosa que más deleytare y más enseñare con más simplicidad, porque en vano se aplican muchos modos para una acción si uno solo basta á enseñar y deleytar. Sobre una sola acción se ha de fundar el poema, y sobre un argumento, el qual, como está dicho, de su nacimiento es breve, y con la frequencia y grandeza de los episodios artificiosos, se debe traer la fábula toda á justa grandeza. La fábula ha de ser de bastante magnitud para que se distingan claras sus partes, pero no tan grande que las partes del animal se pierdan de vista.»

En cuanto á la extensión material, la épica no tiene tiempo fijo y determinado «Lo trágico y lo cómico no deben tener más término que un día, *porque deleytan y mueven más las obras deleytosas y dolorosas súbitamente venidas.*» Uno de los interlocutores del diálogo propone, con asenso de sus amigos, que se extienda generosamente el término de la unidad de tiempo á tres días para la comedia y cinco para la tragedia. «Y de aqu se puede colegir quáles son los poemas á do nasce

un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y tiene hijos y nietos, lo qual en la épica, aunque no tiene término, es ridículo, ¿qué será en las activas que le tienen tan breve? Cuanto menos el plazo fuere, tendrá más de perfección, *como no contravenga á la verosimilitud, la qual es el todo de la poética imitación.*»

Enfant au premier acte, et barbon au dernier,

que dijo Boileau, repitiendo en su *Poética*, después de tantos otros, este manoseado chiste que también había puesto Cervantes en *Pedro de Urdemalas*. Sólo que Boileau no añade la prudente restricción del Pinciano.

«La fábula ha de ser perturbadora y quietadora. Toda buena fábula debe perturbar y alborotar el ánimo por dos maneras, por espanto y conmiseración (épica y trágica), por alegría y risa (cómica y dityrámbica). Soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro, en la historia admirable, y en la fábula prodigioso y espantoso.»

Pero no tienen los poetas y pintores licencia para alargarse en sus ficciones más allá de los términos de la verosimilitud. Las aparentes inverosimilitudes de los antiguos poetas las explica el Pinciano por la alegoría. Es tan necesaria la verosimilitud en doctrina de Aristóteles, que el poeta debe dejar lo posible no verísimil y seguir lo verísimil, aunque imposible. Cita, como ejemplo de *verísimil imposible,* la ignorancia de Edipo respecto de la muerte de su padre, y como

ejemplo de *posible inverísimil* la muerte simultánea de tres personajes en una tragedia. En nombre de la verosimilitud condena los desenlaces por *máquina*, y advierte que «aunque en toda especie de fábulas es necesaria la verisimilitud, pero mucho más en las dramáticas y representativas, las cuales mueven mucho más el ánimo, porque entra su imitación por los ojos.» Tampoco está bien con la introducción de personajes alegóricos. «Introducir personas inanimadas en el poema activo es cosa poco razonable.... En las acciones comunes épicas, que no tienen tanta necesidad de la verisimilitud, se puede permitir, y aun son buenas las tales personas fingidas; más en el teatro, donde la cosa parece delante de los ojos no es permitido.»

El Pinciano, como hombre de espíritu nada estrecho, sino imparcial y clarísimo, no podía mostrarse inexorable con las inverosimilitudes necesarias. Fácilmente las perdona, declarando que «con tal que la acción sea deleitosa, la tal fábula no ha de ser condenada ni su autor tenido en menos, porque á veces no está la imperfección en el artífice sino en el arte.»

Considerada en sus partes cuantitativas, la fábula tiene ñudo y soltura, principio, medio y fin. «Ñudo es aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo de la soltura. El ñudo está embebido en la fábula toda.»

De dos maneras puede pecarse en la fábula: la una esencial, la otra accidentalmente. Puede errar el poeta en las partes sustanciales, ó en la doctri-

na. Pero mayor pecado es que yerre en la imitación, que es su forma, que en la doctrina, que es su fin, porque la forma es más principal que el fin.

«El campo de la poética es inmenso, y á ninguna historia obligado. Assí que los poemas que sobre historia toman su fundamento, son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Con la historia va el poeta texiendo su tela, y es de tal modo, que puede tomar de la historia lo que se le antoxare, y dexar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación, como lo es el de Lucano.»

El antiguo *tránsito* de *Ut pictura, poesis*, tan desacreditado después del *Laoconte* de Lessing, no podía dejar de ejercer sus efectos en el Pinciano, que con singular frecuencia toma del mundo pictórico sus imágenes y comparaciones. «El poema es una tabla, la fábula la figura, el metro los colores.... Los tropos dan luz á la oración como un velo sutilísimo á una imagen y una vidriera á una candela.»

Terminado en la epístola v todo lo que se refiere á la poesía en general, y explicada en la VI y VII la doctrina del estilo (declarando que no considera viciosa la oscuridad procedida de mucha lectura y erudición en el autor, puesto que el no entendérsele no es culpa suya sino de quien le lee, sino solamente aquella que nace de pobreza de ingenio, de invención ó de elocución), y des-

truída con crítica muy superior á su siglo la violenta asimilación de los metros castellanos á los latinos, inventada por Antonio de Nebrija; después de negar, digo, que en castellano se den sílabas largas ó breves, los cuales puedan apreciarse por las antiguas reglas de la cuantidad silábica, establece el Pinciano la teoría de los *acentos*, como base de la moderna versificación de las lenguas neo-latinas, y si admite la posibilidad de imitar los metros antiguos, incluso el exámetro, sólo por medio de la acentuación cree hacederas estas novedades: «consideremos el número de sílabas que tienen, y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros.» ¡Qué ventaja lleva en esto, como en tantas otras cosas, el Pinciano á Luzán, á Hermosilla y á Martínez de la Rosa, sustentadores ayer mismo de la desdichada teoría de la cuantidad silábica!

Igual brío de pensamiento propio, aun interpretando á Aristóteles, por cuya autoridad no se deja cegar nunca (como reconoció Schack), muestra el Pinciano al tratar del teatro en las epístolas VIII y IX. Me limitaré á los pensamientos generales, dejando lo demás para quien trace la historia de nuestra escena, que el autor considera en sus orígenes, sin darse por entendido de las innovaciones de Lope, lo cual prueba que la *Philosophia antigua* estaba escrita algo antes de 1596 en que aparece impresa.

Obsérvese con qué profundo tino aprecia y discierne el médico de Valladolid los elementos épicos y líricos que entraron en la primitiva tra-

gedia griega. ¡Cuán superior su crítica á la de Boileau, y cuánto más empapada en el verdadero sentido de Aristóteles y de la civilización helénica! ¡Qué modo de entender la antigüedad tan directo y cara á cara!

«Nació de la épica la tragedia, y tomó la narración de las personas, dejando solamente la del poeta.... Allí andaba también la ditirámbica con sus imitaciones saltadoras. *El trágico tomó de la épica la narrativa, y de la dithyrámbica el tripudio y música.* Del agrio de la trágica y del dulce de la dithirámbica restó una mezcla agri-dulce, y la más deleytosa y sabrosa de cuantas hay, si es como debe. Quedó con lo dicho la trágica acción tan rica, que venció á la épica en tres cosas: *tripudio*, música y aparato, y á la dithirámbica en gravedad y deleyte juntamente, porque tenía el que daba la dithirámbica con el número y harmonía, y el que la épica con la conmiseración y compasión. Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente, en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración sino por misericordia y miedo. Imitación de acción es género desta definición, y todo lo restante es la diferencia, porque, como está dicho, á toda especie de poética perfecta conviene el ser imitación de acción ú obra, que es todo uno. El imitar aquella obra que no fué, y pudiera ser, llamo yo acción.

»La épica, como la trágica, limpian las pertur-

baciones del ánimo; mas la épica hácelo como poema común, enarrativo parte y parte activo, y la trágica como poema puro activo.

»¿Cómo una acción (pregunta otro de los interlocutores) puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones? ¿Por ventura es esta acción de clavo, que con uno se saca otro?.... Esso mismo, porque con ver un Príamo, y una Hécuba, y un Hector, y un Ulysses, tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor que no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros, se compadece y teme mientras está presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos, y hace reflexión con el ánimo, de manera que alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, y vituperando al que fué cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes.... Entero y no muy compassivo conviene sea el hombre, y esta entereza se gana con la tragedia.

»De la tragedia hay dos especies: *pathética* y *morata*. Es la mejor tragedia la patética, porque más cumple con la obligación de mover á conmiseración, y si tiene el fin desastrado y miserable, es mejor. Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, ni buena ni mala, ó buena, después de pasar por muchas miserias, venga á tener un fin alegre y placentero: mas esta tal terná un poco de olor de comedia. Los tales trágicos, que buscan el deleyte de su acción

en el fin della, no son puros trágicos. Cuando el hombre se acuerda de un Edipo y Hércules Eteo, tórnase muy consolado en sus miserias porque ve que, aunque las suyas son grandes, no lo son tanto como las de Hércules y Edipo, y assí queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras.»

«Como los sacristanes que tienen perdida la reverencia á los altares» (replica graciosamente uno de los interlocutores). Y el Pinciano, conociendo que no ha herido ni por semejas el temeroso enigma de la purificación de los afectos por sí mismos, intenta una nueva explicación de las emociones trágicas, fundada en el *suave mari magno* de Lucrecio y de los epicúreos: «Si recebís pesar cuando veys la muerte presente verdadera, es porque teméis la vuestra más vivamente, y cuando la oís por relación ó en tragedias, no la teméis porque está ausente. Nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino cuando ve á otro en gran miseria, de manera que el deleyte viene en esta acción por la *presencia de la compasión y ausencia del miedo*. Cuando la desventura es suma y en cosa próxima, piérdesse la conmiseración y compasión, y en su lugar queda un hombre *alienado*.

»No hay medio del lloro á la risa, y entienda el poeta que si no haze llorar, ha de hazer reyr.... y hará cómica la tragedia. La trágica perfecta debe tener acometimientos ó muertes por manos ajenas ó propias.... Muertes, llantos y miserias ha de tener la tragedia fina y perfecta....»

Acepta el Pinciano la división de la tragedia en seis partes: fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato; pero se aparta completamente de Aristóteles en preferir los asuntos de pura invención á los históricos y á los que ya han sido consagrados por la tradición poética. «El poeta no debe estar ligado á las fábulas vulgares, sino fingir y inventar otras de nuevo, que en eso está el mayor primor.... El mejor argumento es el nuevo, y de otro ninguno tomado.» De esto había tan pocos ejemplos en el teatro helénico, que Aristóteles no encontró otro que citar que la *Flor* de Agatón.

El Pinciano busca razones filosóficas para todo, hasta para la regla arbitraria é histórica de los cinco actos; y cuando no las encuentra, las sustituye con ingeniosidades. «La fábula es animal perfecto, y parece que es razón que tenga cinco sentidos. Pero en esto cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa no es de mucha esencia.»

La doctrina de la comedia se apoya en una teoría estética de lo ridículo. «Algunos definen á la comedia.... fábula que enseñando los afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso á la vida humana. Hay quien la define á mi parecer mejor: la comedia es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y su fin alegre. Otra definición: comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleyte y risa.» El Pinciano, con altísimo entendimiento crítico, no admite la opinión, vulgar en su tiempo,

que hacía consistir la diferencia entre la tragedia y la comedia en el fin alegre ó triste, en haber en la comedia perturbación al principio y quietud al fin, sino que muestra su fundamento en la esencia misma de lo cómico. «Todas estas diferencias son inciertas, sino aquellas que tocan en *ridículo* y gustoso y donoso, por sólo el cual se diferencia la comedia de la tragedia. La risa tiene su asiento en la fealdad y torpeza. *Lo ridículo está en lo feo.* Todas las acciones que son disparatadas ó necias, cuando no vengan en daño notable de alguno, son ridículas; que cuando traen consigo daño notable, vence la compasión á lo ridículo. Cuando un hombre da una caída, si se hizo daño notable á su persona, nadie hay tan maligno que se ría. Pero si el caído se alza sin daño, ¿quién podrá contener la risa? Mas pregunto: ¿qué torpeza ó qué fealdad hay en una caída? Si la caída es sin culpa del que cae, trae consigo fealdad en el cuerpo y descompostura dél, y si cae por culpa suya y falta de aviso, allende de la fealdad del cuerpo, trae otra del alma, que es la ignorancia. Cuando la fealdad es doble, la risa es doblada.»

El interés de la Poética del Pinciano decrece mucho al tratar de la poesía lírica. Preocupado con la extravagante etimología que él da de la *zarabanda* (famoso baile picaresco de su tiempo), haciéndola venir del dityrambo, ora se empeña en sostener que «en lo esencial *ditirambo*, *zarabanda* y *lírica*, todo es una misma cosa,» ora excluye de la categoría de poemas líricos á todos aquellos en que no intervenga lo que él llama

tripudio, y define «movimiento del cuerpo, numeroso y compuesto», es decir, la pantomima. Y preocupado al mismo tiempo con la extensión que concede al principio de la *mimesis*, no quiere admitir como poema perfecto otra lírica que la *imitante*, con lo cual, en son de tratar de la poesía lírica, nos da sólo, por una extraña confusión de los términos (á la cual su propia erudición le arrastra), una teoría del baile dramático.

En cuanto á la epopeya, impone como cánones la unidad de acción y la unidad de héroe. «Una debe ser la acción de la fábula épica necesariamente, y si della puede salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua. En la épica todas las acciones, agora de la fábula, agora de los episodios, deben concurrir á esta unidad de acción; mas el trágico puede desmembrar un episodio ó una parte de la fábula, y hacer della una tragedia.»

En la epopeya admite la mezcla de elementos cómicos y trágicos. «La *Ulysea* no es pura tragedia, sino mezclada de comedia. La *Iliada* tiene más de lo pathético, y está más en la perfección trágica. La *Eneida* es fina y pura tragedia en sus partes y en su todo. Cuanto deleyte da Virgilio con su acción, todo es con la miseria y compasión, y verdaderamente todo su deleyte es trágico.» Como muestras del arte trágico de Virgilio, cita los episodios de Dido y Polidoro, y especialmente la muerte de Turno.

«En esto, como en todo, fué summo el poeta,

que por guardar más perfección en su tragedia, puso muerte de Turno, varón que no había hecho por qué fuese muerto, y de quien parece que se debía tener compasión.»

El Pinciano incluye en la epopeya todas las novelas sin excepción: «No hay diferencia alguna esencial entre la narración común fabulosa del todo, y la que está mezclada en historia, quiero dezir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida, y entre la que le tiene en pura ficción y fábula. De manera que los amores de Theágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipe y Clitophonte, de Achiles Tacio, son tan épicos como la *Iliada* y la *Eneyda*, y todos los libros de caballerías.... De Heliodoro no hay duda que sea poeta y de los más finos épicos que hasta agora han escrito: á lo menos, ninguno tiene más deleyte trágico, y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él.» Y reconoce *mucho de bueno* en el *Amadís de Gaula*, y aun en el *de Grecia*.

De ningún modo excluye de la epopeya los asuntos sagrados; pero opina que «cae mucho mejor la imitación ó ficción sobre materia que no sea religiosa.» Lo cual ya se ve cuánto difiere del intolerante preceptismo de Boileau, para quien los *misterios terribles* de la fe del cristiano no eran susceptibles de poéticos adornos.

En lo que sí desbarra nuestro autor, siguiendo el ejemplo y la doctrina del Tasso en sus *Discursos sobre el poema épico*, y en la olvidada refundición de su propia *Jerusalén*, es en dar por

fuerza á la poesía épica un sentido místico y alegórico: «La épica tiene una otra ánima del ánima, de manera que la que antes era ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia, debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima, más perfecta y essencial, dicha *alegoría* [1].»

Pero no creamos, aun con eso y todo, al Pinciano partidario ciego del arte *docente*. Su buen sentido le salva siempre á la orilla del precipicio. Así le vemos censurar severamente á los

[1] Sobre la poesía épica dominaron en el siglo XVI dos escuelas contrapuestas, la que pudiéramos llamar *histórica*, y la *novelesca* ó *fantástica*. Los principios de esta segunda pueden verse expuestos (mezclados, en verdad, con los de la escuela *alegórica*) en el prólogo del *Bernardo*, de Valbuena, el más feliz de los imitadores del Ariosto (1624). Valbuena, fundado en la autoridad de Aristóteles, excluye de los dominios poéticos «la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, la cual ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa.... Porque la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la misma verdad, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieron suceder, dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge....; y así, para mi obra, no hace al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas ó fabulosas, que cuanto menos tuvieren de historia y más de invención verisímil, tanto más se habrá llegado á la perfección que deseo....»

Por el contrario, Baltasar de Escobar, en una especie de discurso ó tratado sobre el poema épico que precede al *Montserrate* del capitán Virués, en la edición milanesa de 1602, recomienda como principal materia épica los asuntos históricos libre y poéticamente tratados, «*reparando lo que los tiempos han arruinado en el edificio de la historia*, más bien que levantando nuevas fábricas.»

Estas dos teorías explican la elaboración de todos nuestros poemas por más de dos siglos.

autores de apólogos, porque, abrazándose con el fin útil y honesto que es la enseñanza, desprecian la perfección de la forma, que es la perfecta imitación.

Aquellas palabras con que Alonso López cierra dignamente su libro: «La Theórica de la poesía es una ciencia tan principal, que toca á la que es sobrenatural, llamada Philosophia Prima ó Metaphísica,» constituyen su mayor elogio. Es el único de nuestros autores de poéticas en la Edad de Oro, á quien puede concederse verdadero espíritu filosófico, es decir, investigación formal de los principios y razones de las cosas. En tal sentido supera enormemente á todos los comentadores latinos é italianos de la Poética, desde Robortelli (1548), Madio y Lombardo (1550), hasta Vettori ó *Victorius* (1560) y Castelvetro (1570). Del padre del grande Scalígero no hablemos: es un mero gramático, lleno de pedantesca arrogancia y de un desprecio soberano de la poesía griega, que sacrifica siempre á la latina. El espíritu de Aristóteles se perdía cada vez más en estos comentarios (nueva manera de escolástica), atentos sólo á la letra. Discutíase mucho sobre los modos de la *agnición*, ó sobre la *prótasis*, la *epítasis* y la *catástasis*; pero los eternos principios de la filosofía del arte, el de la *mimesis*, el de la *verosimilitud*, que bien entendidos bastan hoy mismo para resolver la antinómia pendiente entre el idealismo y el realismo, quedaban ahogados en un mar de indigesta palabrería y en un cúmulo de detalles ociosos. La parte histórica

de la *Poética* de Aristóteles no se entendía ni podía entenderse, por falta de suficiente conocimiento de la tragedia griega y de las costumbres antiguas; pero la parte filosófica, que es de verdad eterna, la noción de la tragedia, la teoría de la emoción dramática, las notas distintivas de la poesía y de la historia, todas esas ideas tan *sugestivas* y tan luminosas, ó se repetían mecánicamente ó se entendían al revés. Gloria fué del Pinciano haber puesto el dedo en la llaga, y sin reducir puerilmente el dogma aristotélico á las reglillas técnicas de las Unidades (no habla de la de lugar, y dedica sólo dos líneas á la de tiempo) y otros palitroques de retórica, como en el siglo XVII hicieron los franceses, haber herido de frente el problema capital del arte, explicando cómo había de entenderse la imitación, y qué verdad era la verdad poética. Á un médico helenista se debió obra tan excelente: que no en vano juntó la antigüedad con el lauro de Apolo la vara y los misterios de Esculapio.

Complemento obligado de la *Philosophia Antigua* son las obras de Cascales y de González de Salas, que forman con el Pinciano la luminosa triada de nuestros preceptistas del buen siglo. El licenciado Francisco de Cascales, muy celebrado entre nuestros historiógrafos locales por sus *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino* (á los cuales sólo en sus primeras páginas afea la infección de los falsos cronicones), era un erudito latinista, muy semejante en todo á Rodrigo Caro, que unió, como él, los lauros de arqueólo-

go con los de cultivador de las letras amenas, ahondando en el estudio de la antigüedad por el estudio de sus piedras y de sus libros. Modesto y limitado en sus gustos, verdadero *vir bonus* como le querían los antiguos, nunca traspasaron su deseos los risueños horizontes de la ciudad de Murcia, donde pasó su vida enseñando gramática, enseñanza tan enaltecida entonces como venida á menos en los tiempos de nuestra decadencia, cuando, en vez de los grandes humanistas del siglo XVI, se apoderaron de ella los llamados *dómines*. Desde la cátedra que las ciudades de Murcia y de Cartagena le habían confiado, con largueza de emolumentos, logró Cascales que su nombre sonara en España como el de un legislador literario, acatado por el mismo Lope de Vega, con quien, y con otros varones ilustres, mantuvo docta correspondencia, recopilada en el libro de las *Cartas Philológicas*. No fué *Maestro* de título (es decir, Doctor, aunque algunos le llaman así; pero lo fué de hecho por su excelente libro de las *Tablas Poéticas*, impreso en 1617[1],

[1] La primera edición es de Murcia, por Luís Beros, 1617, en 8.°, 16 hs. prls. y 448; pero está muy añadida la segunda. —*Tablas Poéticas del Licd. Francisco Cascales. Añádese en esta II impresión: Epístola Q. Horatii Flacci de Arte Poetica in methodum redacta, versibus horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis. Item: Novae in Grammaticam Observationes. Item: Discurso de la ciudad de Cartagena. Con licencia. En Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXIX.* 8.°, XXIV + 360 pp.

La conversación de las *Tablas* se finge en el prado del Carmen de Murcia. Los interlocutores son *Castalio* y *Pierio*.

y cuya influencia se dejó sentir todavía en el siglo pasado. Las *Tablas* son un diálogo más ligero y ameno que el de la *Philosophia Antigua,* pero mucho menos original y profundo. Cascales no era helenista, cita siempre á Aristóteles en latín, y no da pruebas de haberle meditado mucho. En cambio, la Epístola de Horacio la tenía en la uña, la había traducido en verso castellano, mucho mejor que Espinel, á juzgar por las muestras; y llevado del afán de metodizarla, la había descuartizado en un cierto arreglo, que empieza por el *Ergo fungar vice cotis.* Todo esto quiere decir que Cascales es más bien un retórico, aunque de óptima ley, que un estético; y si el árido y cejijunto Cristóbal de Mesa había leído la obra del Pinciano, bien poca conciencia tuvo al decir á Cascales en una canción laudatoria (que es quizá la menos desagradable de sus poesías) que las Musas españolas habían estado *incultas y sin arte* hasta que las *Tablas* aparecieron. Verdad es que Cristóbal de Mesa hacía profesión y alarde de despreciar todo lo español (inclusos Herrera, el Brocense y Lope), y aspirar sólo al aplauso de los italianos. Tampoco Cascales se mostró muy agradecido ni reverente con su predecesor, á quien más de una vez zahiere, á mi entender sin razón ni fundamento, y sin tomarse el trabajo de desentrañar su maravillosa doctrina.

No faltaba en tiempo de Cascales quien negase autoridad á los preceptos de Aristóteles y de Horacio cuando se aplicaban á la poesía de las lenguas

vulgares. Pero Cascales contesta vigorosamente en estas líneas, que condensan toda la doctrina de las *Tablas:* «La verdad una es, y lo que una vez es verdadero, conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempos no lo muda, que aunque ella tiene poder de mover las costumbres y culto, de esta mutación no resulta que la verdad no se quede en su estado. Y así la variedad de los tiempos, nacida después, no hará que en la Poesía se deba tratar más que una hacienda entera y de justa grandeza, con la cual todo lo otro verísimilmente convenga. Después de eso, el arte, en cuanto puede, imita á la naturaleza, y tanto hace bien su obra, cuanto á ella se avecina: la cual siempre, en cualquier género de cosas, mira una regla con que se rige en el obrar, y á que como fin suyo lo endereza todo. Una también es la idea en que se mira, cuando obra, la naturaleza, y una es la forma á que atiende el arte en su magisterio. Una razón tuvo siempre la Arquitectura.... aunque muchas veces se haya mudado el edificio. Á una razón se atiene también la Pintura y cualquiera arte que imite: y si bien ésta ó aquélla, con el discurso del tiempo, ha recibido alguna variedad, esa no ha consistido en la propia esencia, sino en la cualidad accidental, ó bien en el modo de imitar, ó bien en los ornamentos.... Ni porque las poesías son diversas.... dejan de guardar la *unidad* que tratamos, en la materia que emprenden.»

De las cinco *Tablas*, las tres primeras versan sobre la poesía *in genere*, y las otras cinco sobre

la poesía *in specie*. El autor se ha valido largamente de la Poética italiana del Obispo Minturno, y del Comento de Robortello. Define la poesía *arte de imitar con palabras*. Por *imitar* entiende «representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse.» Reduce todas las artes al principio de imitación, diversamente entendido. *Materia poética* es todo cuanto puede recibir imitación. Como ni Dios ni los Santos son imitables, «mal hecho es sacar en el theatro á la Virgen María y á Dios, porque ¿quién podrá imitar las divinísimas costumbres de la Virgen.» «Tampoco en el tablado se pueden imitar tormentas del mar, ni batallas campales, ni muertes de hombres, porque ninguna de estas cosas pueden tener allí su justa imitación.»

Cascales es adversario acérrimo del arte docente ó enseñante; y ni al mismo Lucrecio, ni las mismas *Geórgicas* perdona: «No se pueden sufrir aquellos que enseñando Agricultura ó Philosophía, ú otras artes y ciencias, quieren ser tenidos por poetas en lo que no hay imitación ninguna. El que enseña Mathemática, llámese maestro de aquel arte; el que narra Historia, llámese historiador.»

Forma poética es la «imitación que se hace con palabras, y si de esta carece la fábula, aunque tenga cuantos géneros de versos hay, no por eso se dirá poesía. Porque el poeta tiene su etymología de la imitación, en la cual consiste toda la

excellencia de la poesía, y no del verso, el cual es una cosa menos principal y perteneciente al ornato. Yo no excluyo los versos de la poesía, pero tampoco los tengo por tan substanciales, que sin ellos no se pueda hacer el poema. Hay buena poesía sin verso, pero no sin *imitación*. Si Salustio, si Tito Livio nos escribiesen sus historias de nuevo en metro en el modo que hoy están, no por eso se podrían decir poetas. Si tú traduces en prosa el *Eunuco* de Terencio, tan poeta serás como si le traduxeras en verso. Sólo es de advertir que como la harmonía y número son accidentes de la poesía, y los metros son partes del número y harmonía, de aquí procede que la fábula deba ser en verso.... En fin, *que los poetas imitan, ya con metro, ya sin metro.*»

¡Tan vulgar es en nuestros preceptistas esta doctrina que algunos quieren presentar como estupenda novedad estética! «No piense nadie que el verso hace la poesía, ni la prosa á la historia,» repite Cascales en otro lugar.

En cuanto á la razón del placer estético, que resulta de la representación de acciones tristes y dolorosas, Cascales la hace consistir en la propiedad y *buena expresión* de la imitación, y en esa especie de poder purificador que el arte tiene.

«Las acciones y la fábula son el blanco de la poesía, en tanto extremo, que si alguno imitase en su obra gallardamente las costumbres, y la vistiese de gravísimas sentencias y escogidísimas palabras, este tal, sin la imitación de los hechos,

no haría bien el oficio de Poeta, como el que fingiese y constituyese bien la Fábula, aunque se descuidase en la obligación de esotras partes requisitas.... La fábula es imitación de acción de uno, entera y de justa grandeza.... tal como debiera pasar ó como fingimos haber pasado, según el verísimil y el necesario.» Se aparta del Pinciano en preferir como más eficaces los asuntos históricos que los de invención, especialmente para la tragedia, que más fácilmente mueve á compasión y terror con catástrofes realmente acaecidas. Pero la acción histórica no da más que la primera materia: «si no pasó la cosa como debiera pasar, según el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga á la buena imitación.» «Lo *verísimil*, es decir, la conformidad con lo universal, es la ley del arte, y por ella ha de juzgarse de lo real.» «Si la acción histórica pasó de la misma manera que debiera pasar según el verísimil, es acción digna del nombre de poesía.... pero el Historiador y el Poeta serán diferentísimos en escribirla, porque el uno la escribe narrando y el otro imitando, y el Historiador mira objeto particular y el Poeta universal. El Historiador escribe las hazañas de Hércules con el valor y esfuerzo que él las hizo, y no pasa de ahí, porque si pasase faltaría á su oficio; el Poeta, cantando las hazañas de Hércules, pinta en él el extremo de valentía y todos los afectos, efectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando, no á Hércules, sino á la excelencia de

un hombre valeroso. ¿Veis cómo la acción histórica puede venir á ser poética?»

De esta enseñanza, verdaderamente aristotélica *(Aristóteles dió la regla general, la naturaleza la excepción)*, deduce Cascales, adelantándose á la crítica moderna, que no estuvo el defecto de Lucano en haber elegido materia histórica, sino en la mala elección de protagonista. «Porque si era su intento celebrar á Pompeyo, á quien en su obra se muestra más aficionado, ¿cómo tomó una acción que toda ella es en favor de César y disfavor y desgracia de Pompeyo? Y si tomó por persona fatal á César, ¿cómo le alanzea en mil partes, y provoca al lector á odio suyo?»

En concepto de Cascales, todo poeta debe tener algo de dramático: «¿Pensáis vos que el Poeta es como el Historiador, que se traga una historia de mil años en veinte hojas? El Poeta no es narrador sino imitador, y para hacer verdaderamente su oficio, á cada paso se desnuda de su persona, y se transfigura en otras muchas, pintando y describiendo los hechos, costumbres, tiempos y lugares. Y si la acción no fuese prolixa, no podría ser dramática, debiéndolo ser, so pena de no cumplir con el mayor precepto de su obligación.»

En la doctrina de la unidad de acción está muy amplio Cascales, guiado por la luz del principio de lo verosímil. No admite que los episodios, aunque traídos de fuera, se consideren como extraños y pegadizos á la fábula, porque «se juntan según el verísimil y necesario, y se

atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado, tanto que ya no se pueden separar sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula, de manera que aquello que era ajeno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa, y sirve de crecerla, ilustrarla y recrearla.»

No seguiremos á Cascales en la parte segunda de las *Tablas*, por otra parte inferior á la primera. Gravemente yerra en reducir á la poesía épica (llamándolas *épicas menores*) la égloga, la sátira y la elegía, pero acierta en incluir las novelas, y hasta los libros de caballeros errantes, «aunque quieren usar de su ejecutoria para salir de las leyes de la poesía en cosas de importancia.»

No menos brilla el recto juicio de Cascales al tratar de la máquina que cabe en los asuntos modernos y cristianos, y reprobar por razones de arte la impertinente aplicación de la mitología, y sobre todo la confusión de dos creencias distintas en un mismo poema, como lo había ejecutado Camoens. «Si la antigua poesía tenía dioses celestiales, infernales y terrenos, la moderna tiene ángeles y santos del cielo....; tenía aquella oráculos y sibilas; ésta, negrománticos y hechiceras; en aquélla eran mensajeros de Júpiter, Mercurio é Iris, y en ésta los ángeles trahen las embajadas de Dios.... *Conviene que la materia épica sea fundada en la historia verdadera de nuestra religión christiana*; porque si fuese de genti-

les ó bárbaros, las razones que á ellos les movieran y admiraran, para nosotros serían frívolas y ridículas.... Pues si yo tomo una materia tal que me obligue á tratar las supersticiones de los antiguos, vos, que sois católico, os enfadaréis de oirme y torceréis los labios....» ¡Así discurrían estos humanistas del Renacimiento, tan malamente tachados de servil adoración á los antiguos [1]!

La definición de la tragedia es enteramente peripatética: «imitación de una acción ilustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo, por medio de la misericordia y miedo.» De sus ataques al teatro español se hablará luego: ahora baste decir que no menciona la unidad de lugar, y por lo que hace á la de tiempo, tolera que se extienda la acción á *diez días*, cinco más que los que otorgaba el Pinciano. En esto sí que domi-

1 Cascales concibe la epopeya como un verdadero *Cosmos* poético: «Siendo obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas, porque en un poema heróyco andan Reyes, Príncipes, caballeros, labradores, rústicos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frayles, ermitaños, ángeles, prophetas, predicadores, adivinos, gentiles, cathólicos, españoles, ithalianos, franceses, indios, húngaros, moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, profetisas, sibilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable.» Cualquiera diría que esta descripción tan vasta y comprensiva había sido hecha en presencia de las dos partes del *Fausto*. De fijo no se ajusta á Homero, ni á la *Jerusalén*, ni á la *Eneida*, que eran los poemas que Cáscales podía tener á la vista. Mas debió recordar la intrincada selva de aventuras del Ariosto.

naba el prestigio de la autoridad, torciendo el juicio de los que en otras cosas le tenían clarísimo: Cascales desconfía de su propio parecer, no advierte que, una vez admitido como ley el principio de la verosimilitud material, lo mismo se comete transgresión con veinticuatro horas que con ciento, puesto que de todas maneras la acción excede del tiempo material de la representación: su buen sentido se rebela contra el precepto (que no era en Aristóteles más que la consignación de un hecho histórico, nacido de las condiciones del teatro griego), pero no llega á emanciparse de la tiranía de la letra, y acaba por decir, como pesaroso de su audacia: «Y á quien no le pareciere bien esta razón, téngase á las crines de la ley, que más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo.»

Define la comedia: «imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios.» Los personajes han de ser «gente popular, oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, ciudadanos y soldados, y el lenguaje conveniente á tal gente.» En la separación á cal y canto de los géneros es inexorable Cascales. Para él, la tragi-comedia es un monstruo dramático contra razón, contra naturaleza y contra arte. «¿Cómo queréis concertar á Heráclito y á Demócrito? El trágico mueve á terror y misericordia: el cómico mueve á risa.» Si Plauto llamó *tragi-comedia* el Anfitrión, solamente pudo ser por burla y donaire.

Lo que extravía y ciega á Cascales, lo que le priva de la comprensión del teatro de su tiempo (que años después defendió bajo el aspecto moral), es su exclusiva adoración, su idolatría por Terencio. Así procede empíricamente, convirtiendo la manera de su modelo en regla infalible, hasta excluir de la comedia á las doncellas libres y á los viejos casados, sin ver que Plauto los había introducido en su teatro, mucho más variado y extenso que el de Terencio, y más fiel espejo de la vida humana. «Tampoco deben entrar en la comedia mujeres casadas, digo tocadas de pasión amorosa, porque ultra de ser de mal exemplo, de sus amores se siguen zelos, escándalos y muertes, todo lo cual es trágico y contrario al fin de la comedia.»

Estas y otras caprichosas decisiones, no muchas por fortuna, en que Cascales se deja arrastrar de la común propensión de los legisladores poéticos á acotar los términos del ingenio y decirle: «no pasarás más allá,» excluyendo caprichosamente argumentos, personajes, situaciones y recursos artísticos, no bastan para oscurecer ni aminorar el singular encanto de claridad, de limpieza, de orden y de gracioso despejo que campea en estos simpáticos diálogos, tan llenos de cosas en medio de su brevedad elegante, y tan ajenos de toda sombra de pedantería, muy al revés de las *Cartas Philológicas*, y muy al revés de lo que pudiera esperarse de la profesión didascálica del autor. Parece un libro francés por lo suelto y lo fácil.

Luzán, que no anduvo justo con ninguno de

nuestros antiguos preceptistas, como si hubiera querido eclipsar su fama y borrar su recuerdo, dice desdeñosamente de Cascales que tomó mucho de Minturno y Robertello. Lo que Cascales trasladó de estos autores, citándolos siempre, no vale ni con mucho lo que él puso de su propia Minerva, y de fijo abulta menos que los párrafos y capítulos enteros que Luzán debe á Muratori y á Gravina.

El maestro Pedro González de Sepúlveda, aragonés de nacimiento, y catedrático de Retórica en Alcalá, dirigió á Cascales, de la manera más culta, suave y cortesana, algunos reparos sobre las *Tablas poéticas*, de los cuales el más fundado es el que se refiere á la tragi-comedia, que Sepúlveda cree muy admisible, de la manera que se practicaba en el teatro español. «¿No podrían las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes, que ayudan á la acción, ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas, ni siempre de los hechos, sino de los dichos; los cuales no todas veces son indecentes á personas graves.... Plauto no se dedignó de exponer un dios á la risa del theatro.» En la escuela Complutense, heredera de los timbres de los Montanos y Matamoros, reinaba, á principios del siglo XVII, un espíritu muy favorable á la libertad artística. González de Sepúlveda defendía la mezcla de la risa y del llanto en el teatro como en la vida. Su sucesor, Alfonso Sánchez de la Ballesta, fué mucho más allá, convirtiéndose en porta-estandarte de los

devotos de Lope, y lanzando en nombre suyo un manifiesto revolucionario, una verdadera Poética romántica [1].

Congoja y aflicción causa el pasar desde las *Tablas poéticas* á las tinieblas palpables de la *Nueva Idea de la tragedia antigua*, *ó ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*, en que derramó toda la copia de su saber enorme y confuso, el fiel amigo de Quevedo, D. Jusepe Antonio González de Salas. ¡Varón verdaderamente singular y extremado en todo! Caballero de noble alcurnia, que se jactaba de descender de los condes de Castilla, vivió como estudioso solitario en medio del bullicio de su tiempo, y fué de los últimos en sostener, juntamente con Mariner, Quevedo, Baltasar de Céspedes, Ramírez de Prado, D. Juan de Fonseca, y algún otro, el renombre de la erudición filológica española, sumamente decaída en el segundo tercio del siglo xvii. Al salir de la niñez, publicó un comentario á Petronio, el autor más obsceno de la antigüedad; y, sin embargo, eran purísimas sus costumbres, y respiraba gravedad y tristeza su trato. Tétrico de carácter, enfático y sentencioso de estilo, algo misántropo y mal avenido con todo lo que le rodeaba, comunicó estas

1 Vid. *Cartas Philológicas, es á saber: De Letras Humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones, ritos y costumbres, y muchas sentencias exquisitas. Auctor, el Licenciado Francisco Cascales. Segunda impresión. Con licencia. En Madrid, por D. A. de Sancha, año de 1779.* 8.º Páginas 371 á 406, donde están la carta de Sepúlveda y la réplica de Cascales.

cualidades á su estilo, que es la misma lobreguez y el mismo desconsuelo. Anduvo toda la vida con los griegos en las manos, y no se le pegó cosa alguna de la forma helénica, y sólo le sirvieron para alardear de una erudición muy maciza y positiva, pero tortuosa y culterana. Reprobaba el hablar confuso, y parecía su estilo en los versos y en las prosas una voz salida del antro fatídico de Trofonio. Admiraba por igual todos los despojos de la cultura antigua: tan maravillosa le parecía una tragedia de Séneca como una de Sófocles, y teníalas por producciones de una misma escuela. Su prosa latinizada, crespa y altisonante, llena de inversiones exóticas, y afeada además por una ortografía de su propia invención, pareció volver nuestra lengua á los días de D. Enrique de Villena. Todo era peregrino en Salas: sus aficiones, su estilo, y hasta las tesis que gustaba de propugnar; v. gr., que «no repugna á la razón que haya fieras y brutos transformados en hombres;» ó que la tierra que hoy habitamos no es la misma que cubrieron las aguas del diluvio.

Todos los resabios del mal gusto se encontraban reunidos en el docto comentador de Petronio y de Pomponio Mela; pero todos ellos no le quitaban de ser el español que en su tiempo conocía mejor las letras clásicas. Bien lo mostró en esta *Nueva Idea*[1], á la cual el mayor defecto que yo le pongo

[1] *Nueva Idea de la Tragedia Antigua, ó Ilustración Última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita, por D. Jusepe Antonio Gonçalez Salas. Madrid, Francisco Martinez, 1633.*

En 4.°, 5 hs. prls., 363 pp., 24 más con una declamación

es que no cumple, ó cumple mal, con su título, puesto que no nos da idea de la tragedia griega en sí, sino de las opiniones de Aristóteles acerca de ella, ni la estudia en los trágicos, sino en los fragmentos de la *Poética*, prosiguiendo con el desbarro de poner por modelo las *Troyanas* de Séneca, que no son tragedia (aunque contengan rasgos verdaderamente trágicos), sino declamación de un retórico para ser leída, no representada ni representable.

Pero si se la considera como ilustración de Aristóteles, adquiere mucho valor, no ciertamente por sus principios estéticos, que son pocos y vulgares, sino por la erudición recóndita, segura y directa que el autor acumula, tratando de la Música, de la Danza, de la Pantomima, del Histrionismo y del aparato trágico entre los antiguos. Si el Pinciano se distingue por su espíritu filosófico, y Cascales por su discreción técnica, González de Salas lleva ventaja á todos por la rareza de las noticias. Pero en la doctrina poética sólo es de elogiar el generoso arranque

que se intitula *El Theatro Scénico á todos los hombres*, y 12 hojas con la *Bibliotheca Scripta*, que es un catálogo de los autores que se citan en la obra, comenzando por Accio y acabando por Zósimo. Este libro, impreso con cierta elegancia tipográfica, como todos los de Salas, lleva grabadas las imágenes de Aristóteles, de Séneca y del siervo cómico.

—*Nueva Ilustración*, etc.ª Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1778, dos tomos, 8.°, el primero de 10 hs. prls., + 311 págs.; el segundo de XL hs. prls. (Vida y escritos de González de Salas, por Cerdá y Rico), + 281 págs. Lleva el texto latino de las *Troyanas*.

con que absuelve al teatro de su edad de la nota de insubordinado contra los preceptos aristotélicos, y abre de par en par las puertas al ingenio para nuevas y más temerarias empresas: «No crean haber de estar necesariamente ligados á los antiguos preceptos rigurosos. Libre ha de ser su espíritu para poder alterar el Arte, *fundándose en leyes de la Naturaleza*. Así como el primero Aristóteles, después de haber considerado las virtudes y vicios que se hallaban en las tragedias todas de sus griegos (cuya contextura había dictado la Naturaleza), pudo, escogiendo las unas y reprobando las otras, formar, según su juicio excelente, una arte, que después siguiesen los venideros, no de otra manera en cualquier tiempo el juiciosamente docto, con su madura observación, *podrá alterar aquella Arte y mejorarla, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos*, nunca los mismos. Las Artes para dirigir y (si así puede decirse) *mejorar* las acciones de la Naturaleza se inventaron; pero no por esso quedó destituída la misma Naturaleza de poder alterar el arte, siendo su magisterio ansí como más antiguo, muchas veces forzosamente necesario, pues fué la propia Naturaleza primera Maestra de la Arte.... Comedias tenemos hoy de los Griegos y de los Latinos.... que si se representaran hoy en nuestros theatros.... de ninguna manera nos deleitaran.... Y, lo que más es, ni á la mayor parte de las Tragedias juzgo que pudiera esperar hoy el ánimo más de hierro que queramos fingir. ¿Qué servirán, pues, aquellos preceptos para la

estructura de nuestras Fábulas? Mucho, sin duda; pero no lo que enteramente es necesario.»

¡Extrañas palabras en un comentador de la *Poética* de Aristóteles, según la vulgar opinión que de tales comentadores se tiene, pero muy conformes al sentido tradicional de la crítica española, y á la manera independiente con que aquí se juzgaba el arte antiguo, que fué siempre para los nuestros alas y no rémora! Así pudo decir Salas, comentando á Aristóteles, que «los españoles tenían ya en aquel grado la Comedia, adonde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos.» Y esto no lo escribía D. Jusepe Antonio por acomodarse al gusto de su tiempo como Luzán insinúa, puesto que si el teatro de Lope le hubiera parecido mal, sobrábale intrepidez para la censura, como lo mostró en la que hizo de Góngora [1], y en todo el seco tenor de su vida, sino porque en él se aunaban y no se excluían la veneración por los clásicos y la admiración por el arte nacional que él juzgaba muy conforme á los principios de *imita-*

1 «Tengan, pues, sabido cuantos llegaren á ver obra cualquiera de estas tenebrosas, que dentro de las tinieblas de su locución no hay otro tesoro sino el que suele hallarse entre la oscuridad de cuevas escondidas: ceniza y carbones.» (Pág. 124, tomo 1, ed. de Sancha.)

Secta abominable llama, en otra parte, al culteranismo, del cual él andaba tan contagiado sin repararlo. ¿Puede imaginarse vocablo más pedantesco que el de *Lucífugas* para designar á los amantes de la oscuridad? ¡Así escribía siempre D. Jusepe, predicando continuamente contra la afectación! En una de sus Ilustraciones á Quevedo, dice que éste vence á los otros poetas

ción y de *verisimilitud*, que en el Stagirita encontraba, puesto que era poético reflejo de las costumbres y modo de ser del pueblo español. Sólo en el siglo XVIII, y por influjo francés, se comenzó á establecer aquí la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular, y esto por obra de literatos que más que en Sófocles y en Eurípides, tenían puestos los ojos en Corneille y en Racine, y más que en Aristóteles, en Boileau. Fué, pues, la falsa antigüedad, el pseudo-clasicismo quien declaró guerra á la genuína poesía española, respetada y defendida siempre por los intérpretes del clasicismo verdadero, y tanto más, cuanto más se acercaban á la fuente, es decir, por los helenistas más que por los latinistas, por los latinistas más que por los discípulos y admiradores de los italianos.

Para explicar el origen de la emoción trágica, acude Salas á las *Cuestiones Convivales* de Plutarco, y decide que «los horrores de la Tragedia y sus conmiseraciones, que tanto serían congojo-

españoles en muchas *parasangas* de exceso. De tales frases están sembrados sus escritos, por otra parte tan verdaderamente doctos y estimables.

Para completar la *Poética* de Salas, hay que leer sus eruditas ilustraciones á las seis primeras Musas de Quevedo que Salas publicó en 1648, con el título de *Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido*. Y aconsejo leerlos en esta edición más bien que en las siguientes, que están llenas de groseras erratas, excediendo á todas en desatinos casi ininteligibles la del tomo III del *Quevedo* de Rivadeneyra, que no pasó, como los dos primeros, por la docta corrección de D. Aureliano Fernández-Guerra. ¡Lástima grande!

sas en su verdad, así se vienen á desfigurar, cuando más perfectamente figuradas con la imitación, que ya son apacibles y deleitosas.» Esta natural virtud de la imitación, este poder transformador y purificador del arte, hizo decir á San Agustín que en las representaciones trágicas el mismo dolor tenía su deleite, y que los espectadores lloraban, alegrándose en su propio llanto.

Estas oportunas aproximaciones de las autoridades más opuestas, y la sagacidad en explicar las unas por las otras, dan gran precio al trabajo de D. Jusepe, á la vez que arguyen su inmensa y no vaga ni acelerada lectura. Con un pasaje de Séneca quiere explicar la purificación de las pasiones, reduciéndola al *uso* y al *exemplo:* «La semejanza en los trabajos y la comparación siempre los hizo leves.»

En la unidad de tiempo no se muestra ni podía mostrarse muy rígido, aun confesando que su observancia hace las fábulas más artificiosas, si bien repara con excelente discernimiento que en las tragedias antiguas cumplíase por sí misma, y sin esfuerzo, la tal unidad, dada la sencillísima estructura de ellas.

En general, D. Jusepe Antonio no condena ninguna forma artística, por el sólo hecho de apartarse en poco ó en mucho de las formas antiguas. El apartamiento no es para él indicio ni de defecto ni de perfección. Así es que da cuartel á los poemas de muchos personajes, como la *Argonáutica* y á los de muchas acciones, como las *Metamorfosis* ovidianas, sin atribuir á ignoran-

cia de sus autores lo que fué voluntaria gallardía en separarse del camino trillado.

Prefiere, como casi todos los comentadores de Aristóteles, los argumentos históricos á los de pura invención, «porque el fin de la tragedia, que es curar el ánimo de los afectos de miedo y de lástima, sin comparación se logra mejor, viendo ejemplos verdaderos de grandes príncipes que si los ejemplos representados se imaginasen fingidos.»

Cuando Aristóteles enseña que ha de pensarse primero la totalidad de la fábula, sin determinación de personas, y dilatarla luego por medio de episodios, su expositor se rebela contra este procedimiento discursivo y anti-poético, y no puede creer que Aristóteles proponga exactamente la forma que ha de tener *la delineada estructura*, si bien lo disculpa «por la afectada brevedad del modo de proceder de esta Poética.»

Como Salas profesaba la opinión libérrima de que «en los grandes hombres, los acometimientos, no sólo son permitidos, sino venerables, pues en la novedad, en la extravagancia, y aun en la temeridad van más ocasionados á descubrir rasgos de su divinidad,» no ha de asombrarnos que él, intérprete de Aristóteles é ilustrador del teatro griego, emplease tanta parte de sus vigilias en recoger piadosamente los inmortales despojos poéticos de un ingenio español, ciertamente grande, pero de los menos pulcros y de los más erráticos, vagabundos é indisciplinables. Calientes aún sus cenizas, Salas tuvo la docta audacia de

tratarle como á un antiguo, y de publicar sus desenfados y jácaras escoltadas con todo género de comentarios, repletos de erudición greco-latina. Y hay quien dice (prescindiendo del comentario) que con aquel *monte en dos cumbres dividido*, hizo más D. Jusepe por su propia gloria que con todas sus ilustraciones á Petronio, á Pomponio Mela, á Séneca y á Aristóteles. En una palabra: á D. Jusepe debemos la conservación de Quevedo; y yo no puedo menos de bendecir mentalmente al sabio editor, y perdonarle su tenebrosidad y sus gongorismos, cada vez que hojeo la *Talía* ó la *Terpsícore*.

No conoce del todo las doctrinas literarias del siglo XVI quien no haya leído más que sus *poéticas*. En otros libros de aspecto menos didáctico se tropieza á cada momento con principios de crítica luminosísimos, con observaciones de un gusto intachable. Por ejemplo, toda la teoría del estilo bien meditada se encierra en estas sabias palabras de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua:* «Escribo como hablo: solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación.... Decid lo que queráis con las menos palabras que pudiéredes, de suerte que no se pueda quitar ninguna, sin ofender á la sentencia, ó al encarescimiento, ó á la elegancia.»

Las escuelas literarias españolas en el siglo XVI tenían, afortunadamente para su libre desarrollo,

más bien prácticas comunes y respeto á los mismos modelos que códigos cerrados é inflexibles. La introducción de los metros italianos se verificó sin resistencia alguna que tuviera verdadero carácter crítico: las trovas de Castillejo y de Gregorio Silvestre contra los petrarquistas son una humorada sin alcance, que de ningún modo puede tenerse por guerra literaria. Oposición formal no la hubo, ni podía haberla, puesto que no se trataba de un conflicto entre la poesía nacional y la transplantada de Italia, sino de un conflicto entre dos escuelas líricas igualmente artificiosas, derivación lejana la una del arte provenzal y galáico-portugués, pero modificada ya desde fines del siglo XIV por elementos italianos; y nacida la otra de la inteligente comprensión de los primores de la forma en las obras del Renacimiento toscano, y á través de él en las del arte latino, y más remotamente en las del arte helénico. Y de hecho, como nada de la poesía indígena se perdía, como sólo se trataba de sustituir una imitación á otra, y como aquella imitación era más discreta (y en el fondo más *original)*, y de obras, sin duda, más perfectas y armoniosas, y traía además la poderosa palanca de un nuevo metro, «capaz (como escribió Boscán) para recibir cualquier materia, ó grave ó sotil, ó dificultosa ó fácil, y assimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallemos entre los autores antiguos aprobados,» y, finalmente, como el espíritu de aquel siglo y la tendencia de los sucesos y la disposición de los espí-

ritus se encaminaban fatalmente hacia *il bel paese*, la batalla estaba ganada antes de darse, y bien se les conoce á los innovadores en la arrogancia é imperio con que se asientan sobre la tierra de su conquista. Al revés de los poetas de la pléyade francesa, no vienen precedidos por ningún manifiesto literario como la *Defensa é ilustración de la lengua francesa* de Du Bellay, que exhortaba á sus amigos, en tono ditirámbico, á robar los tesoros del templo délfico, y adornar con los despojos de la ciudad romana sus templos y altares, como hicieron los antiguos galos. En España no era menester tal estruendo de armas. La escuela de Castillejo, aunque valía más que la de Marot, hizo mucho más débil resistencia, y con esto se libró del exterminio, coexistiendo pacíficamente con sus adversarios durante todo aquel siglo. ¿Qué digo adversarios? Los hay entre ellos, tan eclécticos é imparciales en sus gustos, que parecen sospechosos de defección respecto de la escuela toscana. Los mejores versos de D. Diego de Mendoza son versos cortos de escuela trovadoresca, discreteos de palacio. Y de igual modo, los únicos versos de Sá de Miranda que podemos leer hoy con deleite, son cartas en redondillas.

Pero llegados al campo de la teoría, es evidente que estos mismos autores, tan encariñados con el metro nacional, y tan hábiles en manejarle, preferían con mucho *la clara lumbre de Toscana* que decía Antonio Ferreira [1], y el ejem-

[1] Ferreira ha desarrollado una especie de poética clásica síntesis de las ideas de los *quinhentistas* portugueses), en varias

plo y el consejo de los Navagieros, Tolomeis y Ruccellais. Con el tiempo, y á medida que se afianzaba el dominio del endecasílabo, el *petrarquismo* iba retrocediendo ante otras formas más clásicas y puras, tales como el horacianismo de Ferreira y Fr. Luís de León, y las ensayos pindáricos y la bíblica inspiración de Herrera. Así, por natural é interno desarrollo, fueron naciendo de la primitiva escuela italo-hispana, en que aún aparecían confundidos sus elementos, las distintas escuelas peninsulares, entre las cuales sobresalen la portuguesa, la salmantina y la sevillana. Pero entiéndase bien que esta idea de escuelas poéticas, tratándose del siglo XVI, no llevaba consigo la de legislación inflexible. Creábanse estas agrupaciones, no por engreimiento local y á sabiendas, como en el siglo XVIII, sino naturalmente y sin sentirse, por el trato y convivencia de los poetas, por la familiaridad de idénticos estudios, y por el sabor de unos mismos modelos venerados de todos y seguidos con predilección. Dominaba, pues, la enseñanza del ejemplo mucho más que la de la teoría, y así en Salamanca

epístolas suyas. Véanse principalmente las dirigidas á D. Simón de Silveira y á Diego Bernardes (páginas 131 y 66 del tomo II de la edición lisbonense de 1829, *na Typographia Rollandiana)*. Imita á Horacio, hasta copiarle las palabras:

Do bom screver, saber primeiro he fonte....

Muestra cierta tendencia á preferir siempre el estudio al arte, tendencia bien natural en un espíritu didáctico, prosáico y juicioso como era el suyo, aunque alguna vez, sobre todo en la *Castro,* tuvo poesía.

como en Sevilla eran harto más eficaces las odas de Fr. Luís de León ó las canciones de Herrera, que los comentos del Brocense, ó los del mismo Herrera á Garcilasso. No obstante, la publicación casi simultánea de estos comentos fué manzana de discordia entre las dos escuelas, dando origen á uno de los más curiosos episodios de nuestra historia literaria en el siglo XVI.

No podía darse cosa más modesta y sencilla que las notas del Brocense á Garcilasso, impresas por vez primera en 1576, y reducidas á corregir el texto del poeta, harto maltratado por los impresores, y á apuntar las fuentes griegas y latinas é italianas, de donde tomó el poeta toledano pensamientos é imágenes á manos llenas. Un punzante soneto de Francisco de los Cobos manifiesta que algunos contemporáneos suyos echaron en cara al Brocense esta búsqueda erudita, como si hubiese resultado en menoscabo de la originalidad de Garcilasso el sacar á plaza los que su comentador llamaba hurtos honestos. El Maestro Francisco Sánchez respondió que «no tenía por buen poeta al que no imitaba á los excelentes antiguos,» sentencia que para ser digna de varón tan grande y tan rebelde á toda autoridad humana, ha de tomarse, no groseramente y como suena, sino según el concepto de imitación que hemos visto profesado por nuestros humanistas del siglo XVI, es decir, asimilándose á los antiguos en dar á las obras la misma perfección que ellos les dieron.

En 1580 apareció en Sevilla, como en decla-

rada competencia con las notas del Brocense, á quien ni siquiera nombraba, un grueso volumen de cerca de 700 páginas, de letra menudísima, en el cual, so pretexto de ilustrar á Garcilasso, le ahogaba el Divino Herrera bajo la mole de una cabal arte poética, cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la majestad y arrogancia de la dicción. Todos los humanistas y poetas sevillanos concurrieron á esta obra del maestro: los Medinas, los Girones, los Mosquera de Figueroa, los Pachecos: unos con traducciones exquisitas de pasajes de los clásicos, otros con versos latinos de insuperable pureza, dignos de la escuela de Policiano ó de Fracastor. Y, finalmente, para dar á tan bien labrado edificio pórtico digno y suntuoso, el más autorizado de toda aquella pléyade, el compañero de Mal-Lara, el maestro Francisco de Medina, desatando, según la expresión de Cervantes [1],

«Los ríos de elocuencia, que del pecho
Del grave antiguo Cicerón manaron....»

estampó al principio del Garcilasso comentado un Discurso sobre la lengua castellana, el cual, por

1 Uno de los libros que Cervantes debió leer con más asiduidad es este comento de Herrera. Bien sabido es que de palabras de la epístola al marqués de Ayamonte, que le precede, y del *Discurso* de Medina, tejió literalmente la dedicatoria de la primera parte del *Quijote*.

la pompa y armonía de las cláusulas, y por lo magnánimo de las ideas, es, sin duda, el trozo más elocuente que ha salido de manos de ningún crítico español. Si Du Bellay exhortaba á los galos á tomar de nuevo por asalto el Capitolio, el maestro Francisco de Medina, con aliento profético, nos anuncia que por el esfuerzo de Herrera y de sus secuaces «se comenzará á descubrir más clara la gran belleza y esplendor de nuestra lengua, y todos encendidos en sus amores, la sacaremos, como hizieron los príncipes griegos á Helena, del poder de los bárbaros.»

Las doctrinas estéticas de Herrera ya las conocemos: son las del idealismo platónico. Pero Herrera, por excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular de hombre de letras: era un gran crítico, un idólatra de la forma. Para él la poesía no era recreación de horas ociosas robadas á los ejercicios militares, ó á la teología, ó á la jurisprudencia, sino ocupación absorbente de toda la vida, culto diario que aislaba al poeta, realzándole al propio tiempo, como sacerdote de una divinidad no conocida. Hacía gala de profesar letras humanas, y no más que letras humanas, y de tener por dominio suyo los anchurosos términos de la elocuencia española. *Habla gastado los aceros de su mocedad* (como dice gallardamente el Maestro Medina) *en revolver infinitos poetas*, notando los modos de decir que tienen novedad y grandeza. Así se había engendrado en él aquella superstición de la forma, sin la cual no hay poeta perfecto: aquel buscar

siempre *nuevos modos de hermosura.* El arte y á la par un amor petrarquesco tan magnánimo y hondo como el de Miguel Ángel por Victoria Colonna (aunque por ventura fué el de Herrera menos etéreo), bastaron á llenar su vida, vida de robusto y valiente artífice siempre inclinado sobre el mármol.

No puedo llevar con paciencia á los detractores de este insigne varón, y sobre todo á Manuel de Faria y Sousa, que en su comentario á las Rimas de Camoens, tanto le maltrata por haber llenado un gran libro de cosas en que Garcilasso no pensó. Pues ¿quién no absolverá á Herrera, si tiene presente que no se propuso tan sólo facilitar la inteligencia de su poeta, como lo hizo el Brocense, sino que nos dejó en sus notas un verdadero curso de teoría literaria, no copiada casi á la letra de Scalígero, como malignamente dice Faria (á quien hacía sombra todo lírico que pudiera en algún modo eclipsar el nombre de Camoens), sino llena de observaciones originales, de esas que sólo los artistas saben hacer cuando juzgan á otros artistas. ¡Qué frases al hablar de Garcilasso!: «Las flores y lumbres de que esparze su poesía, parece que nacieron para adornar aquel lugar donde las puso.» Y de Cetina: «En él se conoce la hermosura y gracia de Italia, y en número, lengua, terneza y affectos, ninguno le negará lugar con los primeros; mas fáltale el espíritu y vigor que tan importante es en la poesía, y assí dize muchas cosas dulcemente, pero sin fuerzas, y paréceme que se ve en él

y en otros lo que en los pintores y maestros de labrar piedra y metal, que, afectando la blancura y policía de un cuerpo hermoso de un mancebo, se contentan con la dulzura y terneza, no mostrando alguna señal de niervos y músculos, como sino fuesse differente y apartada la belléza de la mujer de la hermosura y generosidad del hombre.»

De tales rasgos de crítica, espontánea, fresca y delicada, está sembrado el comento de Herrera, y bastan para justificar el honroso puesto de juzgador de ingenios, que le dió Saavedra en la *República Literaria*. Para mí, Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI. Su crítica es externa, pero (si se me permite la expresión), es *íntima en lo externo:* quiero decir que persigue siempre la forma intelectual, la que da unidad al estilo de cada autor. Se le ha acusado de sacrificarlo todo á la altisonancia de las palabras, y muchas veces es verdad en su poesía, pero no lo es en su crítica, porque «no había para él cosa más importuna y molesta que el sonido y juntura de palabras cultas y numerosas, sin que resplandezca en ellas algún pensamiento grave ó alguna lumbre de erudición.»

Yo juzgo que sin la aplicación que Herrera hizo de su teoría de la nobleza y alto son de las palabras á asuntos por la mayor parte blandos y amorosos que antes pedían regalada y suave manera que pompa y estrépito, la teoría misma hubiera sufrido menos contradicción, y habría sido menos dañosa en sus efectos, naciendo,

como nace, de una genial tendencia á todo lo que es solemne y grandioso. Su maligno adversario, que no dejó á salvo ninguno de los puntos flacos de la armadura del gran poeta sevillano, no se harta de llamarle, parodiando su estilo, «varón alto, grave, terso, severo, hinchado, docto, rotundo, famoso, grandilocuo, sonante, generoso, dulce, heróico, puro, templado, sonificante, amoroso, propio, fundado, divino, de buen assiento....»

El campeón que venía á romper lanzas con Herrera en nombre de la escuela salmantina, y queriendo (según él insinuaba) desagraviar á su maestro el Brocense, ofendido por el silencio de su émulo, era un personaje de la más alta nobleza castellana, D. Juan Fernández de Velasco, conde de Haro, hijo del condestable D. Íñigo, y condestable él mismo más tarde, gobernador del Estado de Milán y Diplomático famoso en Roma y en Inglaterra. Tenía el de Haro desde sus mocedades fama de grandísimo estudiante, y buena prueba dió en su libelo contra Herrera y en otros opúsculos suyos que por entonces corrieron manuscritos, ya que no consentía otra cosa la insufrible mordacidad de todos ellos, á la cual fácilmente se dejaba ir el Condestable con petulancia de gran señor, ingerto en humanista de la categoría de los gladiadores, á quien harto se le conocían las amistades con Scioppio, que alguna vez fué apaleado en su servicio. Las *Observaciones del Lido. Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del príncipe de los*

poetas castellanos Garcilasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo á sus obras Hernando de Herrera, poeta sevillano, manifiestan ya desde el mismo rótulo el estrecho espíritu de rivalidad local con que se escribieron. Á quien lee el comentario de Herrera, todo él encomiástico para Garcilasso, no puede menos de llenarle de asombro la indignación de los castellanos que acusaban al comentador de conmover las bases del mismo altar donde presentaba sus ofrendas. Con sus notas picantes, agudas y ligeras, remedo feliz de las cartas críticas de don Diego de Mendoza contra el capitán Salazar, daba satisfacción el Condestable á los resentimientos de todos los poetas salmantinos, olvidados como de propósito en el libro de Herrera. Pero la controversia no llegó á adquirir los verdaderos caracteres de una cuestión crítica: no pasó del terreno retórico, y, como toda disputa de palillos y menudencias gramaticales, degeneró pronto en un diluvio de personalidades y groserías, dichas con más gracia por el Condestable, y contestadas con mayor saña por Herrera, que, como todos los hombres habitualmente pacíficos y retraídos, era terrible en sus rarísimas venganzas [1]. Desdichadamente carecía de la amenidad de estilo de

[1] *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilasso de la Vega. Poesías inéditas. Año de 1870. Sevilla, imp. que fué de Geofrin.* (Edición publicada por la sociedad de Bibliófilos Andaluces. Contiene el *Prete Jacopín* y la réplica de Herrera, tomada esta última de un texto muy mendoso, pero hasta la fecha único.)

su adversario, y su *Apología* cayó en olvido, y apenas se hicieron copias de ella, mientras que el *Prete Jacopín* siguió en Castilla su carrera triunfante.

El impulso crítico comunicado á la escuela de Sevilla por Herrera y por Medina se continúa fidelísimamente en *El Culto Sevillano* del licenciado Juan de Robles, excelente tratado de retórica, del cual decía Gallardo que debía estar impreso con letras de oro [1]; en algún opúsculo de Rioja, y sobre todo en el admirable y rarísimo *Discurso Poético* de D. Juan de Jáuregui, que luego insertaremos casi íntegro. En cuanto á Juan de la Cueva, yo no puedo considerarle como preceptista ni como poeta de la escuela sevillana, con la cual tuvo relaciones mucho más hostiles que amistosas. Su verdadero puesto está en la escuela independiente y popular, sublimada luego por el ingenio de Lope. La inspiración del *Ejemplar Poético* es la misma que la del *Arte nuevo de hacer comedias*, por más que uno y otro poema contengan mucha doctrina sustancialmente conforme á las de las *poéticas* clásicas. Si Juan de la Cueva pertenece en algún modo á la escuela sevillana,

1 El original de *El Culto Sevillano* está en la Biblioteca Colombina. Acaba de ser impreso por los Bibliófilos Andaluces (Sevilla, 1883). Es la mejor escrita de todas las retóricas castellanas; pero no merece tanto encomio por la novedad de la doctrina. Lo que más la avalora es el buen juicio constante, la claridad del método, la hermosura del lenguaje, la viveza del diálogo, y las curiosas noticias de historia literaria. Escribíase por los años de 1631.

será como insurrecto y disidente dentro de ella. Hizo romances históricos, en verdad malísimos: hizo comedias y tragedias nada clásicas, que debieron escandalizar al maestro Mal-Lara [1] con haber alterado éste en alguna parte *el antiguo uso*, pero que influyeron, y mucho, en los progresos del teatro. No temió burlarse del artificiosísimo procedimiento con que Herrera trabajaba sus versos; y finalmente, sancionó las libertades dramáticas en su célebre *Ejemplar Poético*, escrito, es verdad, en los últimos años de su vida, en 1606, cuando ya Lope y los poe-

1 Mal-Lara era grande humanista; pero al mismo tiempo (y quizá por eso mismo), uno de los mayores apasionados del arte y del saber popular, fenómeno que se da también en el comendador Hernán Núñez, colector de nuestros refranes, y en Rodrigo Caro, ilustrador de los juegos de los muchachos. Creía Mal-Lara, y todo su inestimable libro de *La Philosophía Vulgar* (Sevilla, 1568) se encamina á probarlo, que

«No hay arte ó ciencia en letras apartada,
Que el vulgo no la tenga decorada.»

Llamo la atención de los apasionados á lo que ahora se llama *Folk-Lore*, sobre las siguientes ideas del *Preámbulo*, en que con tanta claridad se discierne el carácter espontáneo y precientífico del saber del vulgo, y se da por infalible su certeza, y se marcan las principales condiciones de esta primera y rápida intuición del espíritu humano: «En los primeros hombres...., al fresco se pintaban las imágenes de aquella divina sabiduría heredada de aquel retrato de Dios en el hombre, no sin gran merced dibuxado.... Se puede llamar esta sciencia, no libro esculpido, ni trasladado, sino natural y estampado en memorias y en ingenios humanos; y, según dize Aristóteles, parescen los Proverbios ó Refranes ciertas Reliquias de la antigua Philosophía, que se perdió por las diversas suertes de los hom-

tas valencianos triunfaban en toda la línea.

Ciertamente que nadie se atreverá á poner en cotejo las desaliñadas y redundantes epístolas de Juan de la Cueva, esclavo siempre de su facilidad prosáica, con la bruñida versificación y la severidad dogmática de Boileau, en quien cada verso nació predestinado para andar en boca de las gentes como aforismo. Pero irregular y todo, la Poética de Cueva (aparte de sus originales doctrinas sobre el teatro, que luego examinaremos), se recomienda para nosotros españoles por ser la más antigua imitación en asunto y forma, y á ve-

bres, y quedaron aquéllas como antiguallas.... No hay refrán que no sea verdadero, porque lo que dize todo el pueblo, no es de burla, como dize Hesiodo....» *Libro natural* llama en otra parte á los refranes, que él pretende emparentar nada menos que con la antigua sabiduría de los Turdetanos: «Antes que hubiesse filósofos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes.... ¿Qué más probable razón habrá que la que todos dizen y aprueban? ¿Qué más verísimil argumento que el que por tan largos años han aprobado tantas naciones, tantos pueblos, tantas ciudades y villas, y lo que todos en común, hasta los que en los campos apacientan ovejas, saben y dan por bueno?.... Es grande maravilla que se acaben los superbos edificios, las populosas ciudades, las bárbaras Pyrámides, los más poderosos reynos, y que la Philosophía Vulgar siempre tenga su reino, dividido en todas las provincias del mundo.... En fin, el refrán corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allá vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impressa la señal de su doctrina.... Son como piedras preciosas salteadas por ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres.»

Mal-Lara había pasado su vida enseñando las letras clásicas. ¿Quién se atreve á decir que le apartasen de la comprensión y

ces en principios y estilo, de la *Epístola de Horacio á los Pisones.* Ni faltan, de vez en cuando, versos felices, v. gr., estos, en que se apuntan las condiciones del poeta:

«Ha de ser el poeta dulce y grave,
Blando en significar sus sentimientos,
Afectüoso en ellos y süave:
Ha de ser de sublimes pensamientos,
Vario, elegante, terso y generoso,
Puro en la lengua y propio en los acentos:
Ha de tener ingenio y ser copioso,
Y este ingenio con arte cultivado,
Que no será sin ella fructuoso.»

Cueva profesa, como todos en su tiempo, el principio de la *imitación* aristotélica:

«Así el que aspira á la Febea corona,
Observe la *Poética* imitante;

---

estimación de la ciencia popular, en la cual tanto se adelantó á su tiempo? Al contrario, de los antiguos aprendió el valor social é histórico de los proverbios ó *paremías.*

La poesía popular tenía también admiradores que la defendían por razones estéticas. Fuera de algunos pasajes de Lope, el documento más notable y decisivo que yo conozco en esta materia es el prólogo del *Romancero General,* de 1604 (por Juan de la Cuesta), prólogo que algunos atribuyen á Salas Barbadillo, y que en realidad es digno de su elegante pluma: «Como este género de poesía no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rhetórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, *el cual no excluye á la arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto.*» Muchos debían de pensar así, puesto que las ediciones de los Romanceros se devoraban en seguida. Nótese (y es gran curiosidad) que las palabras del anónimo prologuista son casi las mismas que usó Montaigne en los *Ensayos* (1580-88), al tratar idéntica materia.

Que es la vía á la cumbre de Helicona.

. . . .

¿Qué piensas tú que importa ese cuidado
Si en lo que *imitas* perfección no guardas?»

Entiende, como el Pinciano y los restantes, que esta imitación ha de ser de lo *verísimil:*

«La obra principal no es la que guía
Solamente á tratar de aquella parte
Que de dezir verdad no se desvía;
Mas en saber fingilla de tal arte
Que sea *verísimil.*»

Á esto se reducen sus principios estéticos. Amante de la poesía popular, tiene el mérito de haber vislumbrado el carácter épico de nuestros romances, comparándolos con las *rapsodias* griegas y con los *areytos* indios. Verdad es que en ésta, como en otras partes del *Exemplar*, apenas hizo otra cosa que poner en verso lo que había dicho Argote de Molina con espíritu de investigación erudita en el *Discurso sobre la poesía castellana*, ó más bien sobre los metros castellanos, que acompaña al *Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel, en la edición de 1575. Argote de Molina, lo mismo que Juan de la Cueva, pertenecía á la fracción menos clásica y menos italiana de la escuela de Sevilla. Sus simpatías estaban por las antiguas coplas castellanas y por el grupo de ingenios, hoy casi desconocidos, que en sus justas poéticas reunió el Obispo de Escalas (Tamariz, Mexía, etc.), antes que Medina, Girón y Herrera

viniesen á dar á la escuela la dirección severamente clásica que siguió después [1].

Lo que en castellano se parece más á la *Poética* de Boileau, son dos epístolas de Bartolomé Leonardo de Argensola, legislador severísimo de la escuela aragonesa, distinguida entre todas las escuelas peninsulares, por la madurez y reposo del juicio, mucho más que por la brillantez ni por la lozanía. Son las dos que principian:

«Yo quiero, mi Fernando, obedecerte....
Don Juan, ya se me ha puesto en el cerbelo....»

El Rector de Villahermosa es un imitador convicto y confeso del Horacio de las sátiras y de las epístolas; pero dentro de esta imitación, ¡con qué libertad se mueve! En este punto es muy superior á Boileau. Aconseja *dejar correr* el ingenio por la docta antigüedad; pero una vez robustecido con este tuétano de león, quiere que muestre sus fuerzas propias, soltando á la furia de los vientos

«Pomposa vela en golfo tan remoto,
Que no descubra sino mar y cielo:
No navegante ya, sino piloto [1].
....
Y si algún Aristarco nos acusá,
Sepa que *los preceptos mal guardados*
Cantarán alabanzas á mi Musa:

[1] El *Exemplar Poético* de Juan de la Cueva no se encuentra más que en el tomo VIII del *Parnaso Español*, de Sedano.

[2] Cito siempre las *Rimas* de los Argensola, por la edición príncipe de Zaragoza, 1634.

Que si sube *más que ellos* ciertos grados,
Por obra de una fuga generosa,
Contentos quedarán y no agraviados.»

La falsa imitación clásica, los centones de versos latinos, provocan su indignación, y le inspiran versos admirables de los que hacía Horacio, de los que Boileau con toda su corrección no hacía:

«Con mármoles de nobles inscripciones
(Teatro un tiempo y aras), en Sagunto
Fabrican hoy tabernas y mesones.
....
Nuestra patria no quiere, ni yo quiero,
Abortar un poema colecticio
De lenguaje y espíritu extranjero.
....
Porque mi musa fiel, como española,
A venerar nuestras banderas viene
Donde la religión las enarbola,
Que en los silvosos montes de Pirene,
En ningún tiempo infieles ni profanos,
Las espadas católicas previene,
Para que las reciban de sus manos
Los héroes que escogió por lidiadores
Contra los escuadrones africanos.
......................................»

Esta inspiración religiosa y patriótica, esta noble bizarría se junta en Bartolomé Leonardo con el más sumiso respeto á cuanto procede de la antigüedad, incluso su teatro:

«Yo aquellas seis ficciones reverencio
(¿Cómo que reverencio? Yo idolatro),
Que en sus cinco actos desplegó Terencio.»

Su arte predilecto es el arte latino: no el italiano. Aborrece de muerte la sutileza y el metafisiqueo de los petrarquistas, aun profesando veneración al maestro, sin duda por lo que tuvo de humanista. Enójale todo uso frívolo y baladí de la poesía: no la concibe más que como matrona celtibérica, armada de hierro, y con la ley moral en los labios.

«No el bizarro nebli tras los gorriones,
Vulgo volátil, cala ni desciende,
Terror de fugitivos escuadrones:
Que allá, vecino al sol, sus alas tiende,
Y á vista de las más soberbias aves,
Feliz pirata, altivas garzas prende.
....»

Entre las varias y extravagantes formas que en estos últimos tiempos ha tomado el *fetiquismo cervantista*, que á muchos dispensa de leer al admirable autor á quien dicen honrar con sus comentos, y se junta en otros muchos con un completo desconocimiento de todas las cosas de España en el siglo XVI, debe contarse por una de las más risibles la de atribuir al autor del Quijote singulares ideas científicas, y estudio positivo de todas ciencias y artes, liberales y mecánicas, claras y oscuras, con muchas trascendencias y marañas filosóficas, que, á ser ciertas, convertirían el *Quijote*, de libro tan terso y tan llano como es, en la más enojosa de las enciclopedias. En vano se les dice y predica á los inventores de tales novedades que las ideas cien-

tíficas de Cervantes, si es que tal nombre merecen, casi nunca traspasan los límites del buen sentido, ni se elevan un punto sobre el nivel (ciertamente muy alto) de la cultura española en el siglo XVI, como puede probarse por innumerables libros anteriores á él y de contemporáneos suyos, en los cuales están dichas las mismas cosas con mejor orden y método, con más trabazón científica, y de una manera más profunda y radical. En vano se les pone delante de los ojos que Cervantes es grande, por ser un gran novelista, ó, lo que es lo mismo, un gran poeta, un grande artífice de obras de imaginación, y que no necesita más que esto para que su gloria llene el mundo; es más: que esta gloria sufriría no leve detrimento y menoscabo si se apoyase en la trascendencia dogmática de la obra, puesto que de tal aparato docente había de resentirse por fuerza la concepción artística torpemente afeada por alegorías, enigmas é interpretaciones simbólicas. Ellos erre que erre en sostener que Cervantes es grande, no por artista (cualidad que, sin duda, les parece de poca monta), sino por teólogo, jurisperito, médico, geógrafo, y no sé cuántas cosas más. Como andan por el mundo tantos hombres, muy doctos en sus respectivas artes y ciencias, pero completamente negados para la contemplación desinteresada de lo bello, y como estos hombres se ven forzados por la admiración general á leer, siquiera una vez en su vida, las obras poéticas maestras é inmortales, y como al leerlas no sienten el placer estético, que

es goce vedado á su naturaleza, quieren, si no son soberbios y tratan de cumplir con su conciencia, quieren con razones sutiles justificar de su admiración al género humano, huyendo de la razón única, pero que ellos no comprenderán nunca, es á saber, la perfección de la obra artística.

Es cierto que los grandes ingenios poseen el don de ver con claridad, y en una intuición rápida, lo que los otros hombres no alcanzan sino por un laborioso esfuerzo intelectual. Pero esto es verdad de todos los genios, no sólo de los genios literarios, y solamente es verdad de cada cual en aquel arte ó ciencia para el cual Dios le infundió extraordinaria virtualidad. Quiero decir que la intuición que el artista tiene no es la intuición de altas verdades científicas, á lo menos como tales verdades, sino sólo la intuición de la forma, que es el mundo intelectual en que él vive; y cuando alcanza la intuición de la idea, va velada y envuelta en la forma. La intuición de la verdad pura, si tal intuición fuera posible, sería propia del genio filosófico, en ninguna manera del genio artístico, cuyo dominio son las formas. Es una aprensión absurda, y que importa desarraigar, la de que la ciencia pueda adquirirse por otro camino que por los procedimientos de la ciencia misma. Dante y Goethe eran á la vez poetas y hombres de ciencia, de los mayores de su respectivo tiempo; pero no eran poetas por su ciencia, ni científicos por su poesía, sino que en ellos, por raro caso, se habían juntad

dos aptitudes distintas que se ayudaban maravillosamente. Pero Cervantes era poeta, y sólo poeta, *ingenio lego*, como en su tiempo se decía. Sus nociones científicas no podían ser otras que las de la sociedad en que vivía. Y aun dentro de ésta, no podían ser las más peregrinas, las más adelantadas, las del menor número, sino las del número mayor, las *ideas oficiales*, digámoslo así, puesto que no había tenido tiempo ni afición para formarse otras.

Más especioso parece convertir á Cervantes en maestro de preceptiva literaria, porque al fin había practicado la literatura, toda su vida, y es cosa cierta que siempre merecen consideración las ideas de los artistas sobre su arte, mucho más que las ideas de los profanos. Pero entre los profanos y los artistas están los críticos, los cuales es conveniente que practiquen el arte y se eduquen en sus procedimientos, y casi siempre lo hacen, aunque muy rara vez poseen la inspiración genial. Estos, pues, por un trabajo reflexivo y verdaderamente científico, reconstruyen la obra del artista y formulan las leyes de su arte con mucha más claridad y precisión que el mismo que las ha ejecutado. Claro es que una producción tan noble no ha podido ser nunca irracional ó irreflexiva, ni es, como hoy se dice, un producto de *cerebración inconsciente;* pero la iluminación estética es tan rápida, que la mayor parte de los artistas no sabrían decirnos por qué han seguido un camino con preferencia á otro. Todo pasa en el augusto laboratorio de la mente

por reacciones que todavía no han sorprendido los ojos de los mortales. Sólo el genio científico unido al genio artístico, en Goethe, llegó á vislumbrar algo.

Pero los tiempos de Goethe no eran los de Cervantes, afortunadamente para la frescura de su inspiración. Cervantes tenía doctrinas literarias; pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros, sino que eran las mismas, exactamente las mismas, que enseñaba cualquiera Poética de entonces, la de Cascales ó la del Pinciano, así como sus ideas platónicas expuestas en la *Galatea* eran las mismas, exactamente las mismas, que constituían el fondo común del misticismo y de la poesía erótica de su tiempo. Lo que salva del olvido algunos de estos preceptos de Cervantes es la viveza, la gallardía, la hermosura con que están expresados. Por algo viven en la memoria de todos. ¿Quién no recuerda aquella definición de la poesía que hace D. Quijote en su coloquio con el caballero del Verde Gabán? Ya todos mis lectores repetirán mentalmente: «La poesía, señor Hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, á quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por

los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar, la volverá en oro purísimo de inestimable precio.... no ha de ser vendible en ninguna manera.... no se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer, ni estimar los tesoros que en ella se encierran.... También digo que el natural poeta que se ayudare del arte, será mucho mejor, y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte, quiere serlo. La razón es porque el arte no se aventaja á la naturaleza, sino perficiónala: así que mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta.» Definición que conviene con la que se hace en *La Gitanilla*, describiendo la poesía como «una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad: las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y finalmente, deleita y enseña á cuantos con ella comunican.» Y en el *Viaje del Parnaso,* donde se leen estos lozanísimos endecasílabos, bastantes para reducir á la nada la absurda y perezosa opinión de los que suponen mal versificador á Cervantes:

«Las yerbas su virtud la presentaban,
Los árboles sus frutos y sus flores,
Las piedras el valor que en sí encerraban,
El santo amor castísimos amores.
....

Todo lo sabe, todo lo dispone
La santa y hermosísima doncella.
....
Porque en el rico adorno que mostraba,
Y en el gallardo ser que descubría,
Del cielo, y no del suelo semejaba.
....
La gala de los cielos y la tierra;
Ella abre los secretos y los cierra.
....
Moran con ella en una misma estancia
La divina y moral filosofía,
El estilo más puro y la elegancia.
Puede pintar en la mitad del día
La noche, y en la noche más oscura
El alba bella que las perlas cría.
El curso de los ríos apresura
Y le detiene: el pecho á furia incita,
Y le reduce luego á más blandura.
Por mitad del rigor se precipita
De las lucientes armas contrapuestas,
Y da victorias, y victorias quita.
Verás cómo le prestan las florestas
Sus sombras, y sus cantos los pastores,
El mar sus lutos y el placer sus fiestas,
Perlas el Sur, Sabea sus olores,
El oro Tibar, Hibla su dulzura,
Galas Milán y Lusitania amores,
....
Gloria de la virtud, pena del vicio.
......................................»

El concepto estético que domina en Cervantes es el de considerar la poesía como una forma universal, aplicable á toda materia, ó (según él

dice) como una *ciencia* que las comprende en sí todas:

«¿Puede ninguna ciencia compararse
Con esta universal de la poesía,
Que límites no tiene do encerrarse?»

Esta preocupación del valor *científico* de la poesía, que ya hemos visto apuntar en el *Prohemio* del Marqués de Santillana y en otros escritos del siglo xv, lleva á Cervantes, nunca en la práctica pero sí en la teoría, á errores muy trascendentales, que se reflejan, mayormente, en sus ideas acerca del teatro y la novela, géneros que quiere someter á una reglamentación y disciplina rígida, no sólo en lo ético, sino en lo estético, por medio de un censor nombrado *ad hoc* con facultades de Aristarco; extraña tiranía para ejercida en nombre de una escuela: «Todos estos inconvenientes, y aun otros muchos más que no digo, cesarían con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta, que examinase todas las comedias que se representasen.... sin la cual aprobación, sello y firma, ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna.... y desta manera.... aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende.» No hubieran dicho más ni tanto los rezagados clásicos franceses que presentaron un memorial á Carlos X para que no permitiese la representación del *Hernani*.

Estos errores, que (lo repito) no pasan de la esfera teórica, tampoco impiden que la crítica literaria de Cervantes sea en general justa y atinada. Sobre todo, la receta que da para que se escriban buenos libros de caballerías, huyendo de las monstruosidades de los antiguos, si bien no nos autoriza para decir que Cervantes concibiese por primera vez la idea de la epopeya en prosa, puesto que es vulgarísimo en nuestros preceptistas del siglo XVI incluir á Heliodoro y al autor del *Amadís* entre los poetas épicos, y considerar el metro como cosa accidental en la poesía, demuestra en el autor del *Quijote* muy clara comprensión de las leyes de la novela, que él no quiere encerrar en estrechos moldes realistas, como algunos le achacan, sino que ampliamente la dilata por todos los campos de la vida y del espíritu. «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborozen y entretengan de modo que anden á un mismo paso la admiración y la alegría juntas, y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan in-

tención á formar una quimera ó un monstruo, que á hacer una figura proporcionada.» Lo mejor que Cervantes encuentra en esos libros es «el sujeto que ofrecen para que un buen entendimiento pueda mostrarse en ellos, porque dan largo y espacioso campo por donde, sin empacho alguno, pueda correr la pluma describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso, con todas las partes que para ser tal se requieren.... pintando, ora un lamentable y trágico suceso, ora un alegre y no pensado acontecimiento: allí una hermosísima dama.... acullá un desaforado bárbaro fanfarrón.... Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias del Estado, y tal vez se le vendrá la ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere.... Y, finalmente, puede mostrar todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto á un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible á la verdad, sin duda compondrá una tela de varios lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente.... porque la escritura desatada destos libros.... da lugar á que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico y cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria:

que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.»

Á pesar de este y otros pasajes, no menos notables por la sensatez y el buen gusto, creo que acertará el que tome por medida del saber estético de los españoles en el siglo XVI, las obras de León Hebreo, del Pinciano y de Cascales, que tratan la materia de propósito, y no las esparcidas indicaciones de Cervantes, que sólo deben su mayor realce y perdurable vida á la prosa inmortal en que se hallan.

Tampoco era crítico de profesión, sino político y hombre de mundo y de negocios, el murciano D. Diego de Saavedra Faxardo, á pesar de lo cual, el sueño filológico de la *República Literaria,* exento de los vicios de afectación que desdoran otros escritos suyos, es, á mi entender, joya de mucho más precio que sus celebradas *Empresas*, gran repertorio de lugares comunes de política y de moral, harto difíciles de leer íntegros. Cada sentencia de por sí suele ser digna de alabanza, más por la expresión que por lo nueva ni por lo profunda pero, en realidad, el libro no está *compuesto*. Muy distinta cosa es la *República Literaria*, uno de los desenfados más ingeniosos y apacibles de nuestra literatura del siglo XVII, una también de las últimas obras en que la lengua literaria está pura de toda afectación y contagio. Todo es en esta *República* ameno, risueño y fácil, hasta el espíritu escéptico, ó, más bien, sofístico, de detracción de las ciencias; el cual, en vez de presentarse con el pedantesco aparato de Cornelio

Agripa, ó con la demoledora crítica de nuestro médico Francisco Sánchez, viene á quedar reducido á un agradable juego de ingenio. Una fantasía viva y pintoresca, alegre y serena, baña de luz las ficciones y alegorías de este libro, que sería uno de los pocos verdaderamente *áticos* que tenemos en castellano, si se le quitasen algunas máximas y epifonemas pueriles que entre sus muchas agudezas y discreciones tiene. En lo que más se aventajó Saavedra, y es, á mi modo de ver, prueba indudable de que hubiera descollado mucho más en las obras de pura inventiva que en el magisterio político (ocupación cándida de muchos ilustres varones de entonces), es la fuerza plástica que logra dar á sus ficciones, de tal modo, que, cuando en mi infancia leí por primera vez esta *República*, me imaginaba contemplar la ciudad literaria con sus torres y baluartes, penetrar en la Aduana de los libros, ó asistir al tumulto de los poetas contra Escalígero : tal evidencia y precisión tiene todo. Estimando la *República Literaria* como ficción ingeniosísima, imitada, pero nunca igualada, por otros excelentes modelos, como la *Respublica jurisconsultorum*, del napolitano Januario ; las *Exequias de la lengua castellana*, de Forner, y la *Derrota de los pedantes*, de Moratín, no puedo, sin embargo, colocarla entre las obras que señalaron nuevos rumbos á nuestra crítica. Saavedra Fajardo, que la escribió como por juego, en horas perdidas de sus viajes, ó robadas á sus tareas diplomáticas, prosigue, sin notable originalidad,

la tradición clásica del siglo XVI, la de los Herreras y Medinas, transmitida al siglo XVII por preceptistas como Cascales, Robles y Baltasar de Céspedes. En las grandes cuestiones críticas de su tiempo, adopta un término medio, una especie de opinión templada, cierto eclecticismo elegante, propio de un gran señor que no toma parte activa en el combate, pero que tampoco quiere descontentar á nadie, y se deleita con lo bueno de todas partes. No toma partido ni en pro ni en contra del teatro de Lope de Vega, «en quien la naturaleza, enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrecheces del arte.» Tiene por error de sistema la oscuridad de Góngora, pero le absuelve y disculpa, porque «en esto mismo salió grande y nunca imitable,» y derrama aplausos hasta sobre las monstruosidades del *Polifemo* y de las *Soledades*, en frases que por lo conceptuosas cuadran bien con la materia alabada: «Tal vez tropezó por falta de luz en su *Polifemo*, pero ganó pasos de gloria. Si se perdió en sus *Soledades*, se halló después tanto más estimado, cuanto con más cuidado le buscaron los ingenios y explicaron sus agudezas.» La elegante ligereza de Saavedra llega en ocasiones á ser demasiado ligera, sobre todo cuando juzga poetas muy remotos de su siglo, y mal comprendidos siempre por los críticos de gusto meticuloso y refinado. Apenas se pueden leer con tolerancia estas palabras, aun considerando que fueron escritas en pleno siglo XVII: «El Dante, queriendo mostrarse poeta, no fué científico, y que-

riendo mostrarse científico, no fué poeta, porque se levanta sobre la inteligencia común, sin alcanzar el fin de enseñar deleitando, que es propio de la poesía, ni el de imitar, que es su forma.» Baste, para disculpa de Saavedra, que hasta nuestro siglo no se han vuelto á levantar, ni en talia misma, los altares de Dante. Del Ariosto dice que «rompió las religiosas leyes de lo épico en la unidad de las fábulas y en celebrar á un Héroe solo;» y sólo se postra con respeto y reverencia ante el ara de Torcuato Tasso, el poeta más acomodado á su gusto de Arcadia y de Academia [1].

1 La mejor edición de la *República Literaria* es de Madrid (Benito Cano, 1788, 4.°), con juiciosas notas, que generalmente se atribuyen al académico de la Historia Guevara Vasconcellos.

Al frente de la edición de Alcalá, 1670, 8.°, y repetido en otras posteriores, se lee un extraño Prólogo del Dr. D. Francisco Ignacio de Porres, catedrático de griego en Alcalá, *Al lector amigo de las Musas*. Es pieza conceptuosa, en la cual el Dr. Porres, con pesadez bien ajena del libro que comenta, se propone demostrar que la *República* es una declamación paradoxal contra la ciencia, semejante á la que Carneades hizo contra la justicia. En este Prólogo hay algunas doctrinas literarias curiosas, v. gr., que «no hace á la poesía el verso, sino la ficción imitadora, y que no es menos poeta Tertuliano en su *Palio*, Apulejo en su *Asno de oro*, que Homero en su *Iliada* y Virgilio en su *Eneida*, porque la imitacion es el alma y forma de la poesía.» Lo cito para probar que en nuestras Universidades de fines del siglo XVII se mantenía sin contradicción la doctrina del Pinciano.

En atribuir la *República Literaria* á Saavedra y no á D. Juan Antonio de Cabrera (personaje desconocido), á nombre del cual la imprimió en 1655 D. Melchor de Fonseca, con el título de

Sus aficiones templadas y tímidas debían aislar á Saavedra de las dos poderosas corrientes literarias que en su tiempo renovaban la faz de la poesía lírica y de la dramática. Estos dos fenómenos, el uno de vida y el otro de muerte, eran el teatro nacional y el culteranismo, que se personifican respectivamente en dos grandes nombres, Lope de Vega y Góngora. Bebiendo Lope en los puros raudales de la poesía popular y de las tradiciones españolas, creó un teatro todo acción y todo nervio, rápido y animadísimo, lleno de fuerza y de inventiva, más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación, libre

Juicio de artes y ciencias, ni tampoco al licenciado Pedro Fernández de Navarrete, á quien se la quiso adjudicar Bosarte en su *Gabinete de lectura española* (1793?), con levísimos fundamentos, sigo la común opinión de nuestros críticos, sin resolver la cuestión por ahora. La *República* es literariamente muy superior á las demás obras de Saavedra; pero por ningún concepto podemos creer capaz de escribirla al autor de la *Conservación de Monarquías.*

Hay una obra española muy semejante á la *República* en su objeto, traza y disposición; pero de crítica más viva, original y aguda. Es el *Hospital das Letras*, de D. Francisco Manuel de Melo (Vid. *Apologos Dialogaes compostos por D. Francisco Manoel de Mello..... Obra posthuma. Lisboa Occidental, na officina de Mathias Pereira da Sylva é Joan Antunes Pedrozo, 1721,* pp. 293 y ss. En Melo (el hombre de más ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, á excepción de Quevedo), se dió un fenómeno contrario al que generalmente se observa en nuestros escritores de aquella edad. Empezó por el culteranismo y por el conceptismo, y acabó por el decir más llano y popular, y por la más encantadora y maliciosa sencillez, como es de ver en estos *Apólogos* y en la *Guía de casados.*

además en el gran maestro y en sus primeros discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron después, acabando por convertirle en un género tan convencional como la tragedia francesa. Siguió á Lope con la misma libertad y con el mismo brío una legión de poetas, de los cuales sólo Tirso llegó á superarle en estudio de caracteres y profunda ironía, Alarcón en fundir la intención ética con la estética, de suerte que pareciesen una misma. Pero ninguno, ni Alarcón ni Tirso, llegaron á aquel poder inmenso de creación que abarca el mundo entero de las acciones humanas; á aquella vena pródiga é inexhausta que aun en las obras más imperfectas lanza raudales casi divinos; á todo aquel conjunto de cualidades que parecerían grandes repartidas en veinte poetas, y que, por disposición singular de la Providencia, se vieron derrochadas en uno solo, el gran poeta de nuestra Península, el hijo pródigo de la poesía.

Lo que este hombre, en fuerza sólo de su prodigioso ingenio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló á sus contemporáneos, escrito está en las memorias contemporáneas, y, con ser mucho, aún nos parece poco para su grandeza. Pero en este coro de alabanzas que se levantaba en torno de las obras innumerables que cada día brotaban del horno siempre caliente de la inspiración de Lope, algunas voces discordaban, voces las unas de poetas dramáticos que, faltos de fecundidad ó de inventiva, se rendían en la desigual contien-

da, y soltaban de sus hombros la pesada mole que solamente los hombros de Lope podían subir á la montaña; voces las otras de humanistas fieles guardadores de la tradición clásica, cuyos preceptos les parecían conculcados y menospreciados por la exuberante inspiración del prodigioso dramaturgo. El sentido habitual de los humanistas españoles, el de aquellos mismos que más profundamente habían penetrado en las reconditeces de la *poética* aristotélica era mucho más favorable que hostil á Lope: lo hemos visto en el Pinciano y en González de Salas, y lo veremos luego en testimonios más explícitos; pero la oposición crítica existía más ó menos autorizada, más ó menos directa. Ya el barón Schack, en su excelente *Historia de la literatura y del arte dramático en España* [1], recogió estos ataques y las apologías también, facilitándonos mucho la tarea que vamos á emprender, con presencia siempre de los originales [2].

1 *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Von Adolph Friederich von Schack.... Frankfurt, Verlag von Joseph Baer, 1854.*

Tomo II, páginas 505 á 514. *Kritische Opposition gegen das Spanische Nationalschauspiel.*

Y en el *Nachträge* ó Apéndice, *passim.*

2 Las más antiguas reglas de poesía dramática que he visto impresas, son las pocas que se contienen en el *prohemio* de Torres Naharro á su *Propalladia.*

Define la comedia «artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado.» Admite y sigue la división en cinco actos, sino que los llama *jornadas*, «porque más me parecen descansaderos que otra cosa.» Sobre el

Entre los contradictores del antiguo teatro, ninguno más famoso que Cervantes. Todos los españoles saben de memoria el razonamiento del canónigo sobre las comedias, al fin de la primera parte del *Quijote*, razonamiento tan traído y llevado en las polémicas literarias del siglo pasado, cuando los preceptistas de la escuela francesa trataban de escudarse con el mayor nombre literario de España, y los defensores de la gloriosa escena calderoniana no encontraban mejor escudo, que lanzar sobre la frente del príncipe de nuestros ingenios la tacha de envidioso de los aplausos de Lope de Vega. Tales polémicas pasaron, y el interés que animaba á Nasarre, á Huerta ó á Forner, tiene para nosotros un valor meramente histórico. La cuestión es hoy otra, y Schack la ha visto bien clara. ¿Cómo se compadece el rigorismo clásico de Cervantes con la manifiesta in-

número de personas enseña que «no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión.... El honesto número me parece que sea de seis hasta doce.» El único precepto de índole estética que Torres Naharro da es el del *decoro* ó conveniencia *(quod decet)*: «El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia; conviene á saber: dando á cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no haga actos de señor...., y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo.»

Propone una división de las «comedias que caben en nuestra lengua castellana: comedias *á noticia* y comedias *á fantasía*: las primeras de cosa nota y vista en realidad; las segundas de cosa fantástica ó fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea.»

fracción de las supuestas reglas clásicas, tal como la observamos en todas sus obras dramáticas sin excepción, lo mismo en la *Numancia* y en el *Trato de Argel*, que son de su juventud y anteriores á la aparición de Lope, que en las *Ocho Comedias*, que imprimió cuando viejo? ¿Ó es que Cervantes enseñaba una cosa y practicaba otra? Sabido es que el bibliotecario Nasarre quiso salir del atolladero con el absurdo recurso de imaginar que Cervantes había hecho desarregladas sus comedias por parodiar intencionalmente el teatro de su tiempo. ¡Parodia ciertamente singular, y cuya gracia debía de estar muy escondida, puesto que sólo la percibió el sutil olfato de Nasarre!

Para mí, como para el ilustre historiador alemán de nuestro teatro, es cosa clara que se ha dado á las censuras del *Quijote* un alcance crítico mucho mayor del que tienen. Cervantes no se propuso reducir el teatro español á la imitación de Plauto ó de Terencio: en tal caso, sus propias comedias le hubieran parecido malas y desarregladas, y de fijo no se lo parecían, puesto que las coleccionó, protestando altamente del desdén de sus contemporáneos, que no se las habían querido ver representadas. En las doctrinas literarias de Cervantes hay que distinguir varios impulsos: primero, el respeto á una tradición literaria tenida por infalible, respeto más bien habitual y mecánico que nacido de propio convencimiento; segundo, el mal humor contra los poetas noveles que habían arrojado del teatro á sus predecesores naturales, á la escuela de Juan

de la Cueva y de Virués, á la cual pertenecía Cervantes; tercero, el buen gusto ofendido por dislates evidentes, no tanto por la inobservancia de las unidades de lugar y de tiempo, como por la monstruosa confusión de tiempos y lugares que en el breve espacio de tres jornadas abarcaba una crónica entera; cuarto, la preocupación del fin moral del teatro. Á esta luz se penetrarán bien las palabras de Cervantes, y podrá resolverse la singular antinomia que existe entre las razones y teorías estéticas del canónigo, y la especie de palinodia que canta Cervantes en su comedia de *El Rufián dichoso*. Comparemos ambos lugares, abreviando el primero, por ser tan conocido: «Las comedias que ahora se representan, así las imaginadas como las de historia, todas, ó las más, son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo; y los autores que las componen, dicen que así han de ser, porque *así las quiere el vulgo*[1], y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan en ayunas de entender su artificio....

»Habiendo de ser la comedia, según le parece á Tulio, espejo de la vida humana, exemplo de las costumbres é imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos

[1] Alusión evidente á Lope, cuyo *Arte nuevo de hacer comedias* estaba ya impreso.

de necedades é imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden ó podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

»Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga á ningún mediano entendimiento, que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlo-Magno, al mismo que en ella hace la persona principal, le atribuyan que fué el Emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la casa santa como Godofredo de Bullon, habiendo infinitos años de lo uno á lo otro, y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas á diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto censurables?.... ¿Pues qué si venimos á las comedias divinas? ¡Qué de milagros fingen en ellas, qué

de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo á un Santo los milagros de otro !.... Todo es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros é ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos.»

¿Qué extranjeros eran estos? ¿Los italianos, los franceses? ¿Quién había de preferir las comedias de Maquiavelo ó del Ariosto, ni muchísimo menos los pedantescos engendros de Jodelle ó de Garnier, á las maravillas de Lope y de Tirso? ¿Quién había de tener el derecho de llamar bárbaro á un teatro que se honraba ya, á la fecha en que Cervantes escribía, con obras tan intensamente dramáticas como *Los Comendadores de Córdoba*, *Peribañez*, *Fuente Ovejuna*, *El Cuerdo en su casa*, *El Duque de Viseo*, *El Villano en su rincón*, y tantas otras? ¿Qué mayor injusticia y arbitrariedad que condenar todo ese desarrollo incomparable del genio español, llamándolo desdeñosamente *conocidos disparates*, y salvar como excepciones cinco ó seis obras, precisamente de las más monstruosas ó de las más insignificantes en medio de su corrección (la *Isabela*, la *Alejandra*, la *Enemiga Favorable*, etc.)? Todo era falso aquí, hasta la afirmación de que los extranjeros despreciasen nuestro teatro, que, por el contrario, en Italia y en Francia era saqueado cada día.

Por lo mismo que algunos se obstinan en con-

siderar el *Quijote*, no como la novela más digna de admiración entre cuantas ha producido el ingenio humano, sino como una especie de evangelio, en que todas las palabras encierran misterios *esotéricos*, conviene poner de manifiesto estos errores y estas arbitrariedades é injusticias de la crítica de Cervantes, y darle á él su tanto de culpa en la rencilla con Lope de Vega, á quien él probablemente atacó el primero, dando lugar á que uno de los discípulos del Fénix de los ingenios saliese á su desagravio con las feroces y villanas represalias del *Quijote* de Avellaneda.

Al fin de su comedia *Pedro de Urdemalas*, repitió Cervantes poco más ó menos las mismas censuras:

«Y verán que no acaba en casamiento,
Cosa común y vista cien mil veces,
Ni que parió la dama esta jornada,
Y en otra tiene el niño ya sus barbas,
Y es valiente y feroz, y mata y hiende,
Y venga de sus padres cierta injuria,
Y al fin viene á ser rey de cierto reino,
Que no hay cosmografía que le muestre:
De estas impertinencias y otras tales,
Ofreció la comedia libre y suelta.»

Con estos antecedentes, ¿cómo no admirarse de encontrar á Cervantes en su vejez alistado entre los partidarios de las innovaciones dramáticas? Y, sin embargo, el hecho no puede ser más evidente: léase el siguiente diálogo, con que se abre la segunda Jornada de *El Rufián Dichoso*, y dígase si su doctrina no es idéntica á la que

veremos expuesta por Juan de la Cueva, Lope y Ricardo del Turia. Hablan dos figuras alegóricas, la Curiosidad y la Comedia:

COMEDIA. ¿Qué me quieres?
CURIOSIDAD. Informarme
Qué es la causa porque dexas
De usar tus antiguos trajes,
Del coturno en las tragedias,
Del zueco en las manuales
Comedias, y de la toga
En las que son principales:
Cómo has reducido á tres
Los cinco actos que sabes
Que en tiempo te componían
Ilustre, risueña y grave:
Ahora aquí representas,
Y al mismo tiempo en Flandes:
Truecas, sin discurso alguno,
Tiempos, teatros, lugares:
Véote y no te conozco....
COMEDIA. *Los tiempos mudan las cosas*
Y perfeccionan las artes,
Y añadir á lo inventado,
No es dificultad notable.
Buena fuí pasados tiempos,
Y en estos, si los mirares,
No soy mala, aunque desdigo
De aquellos preceptos graves
Que me dieron y dexaron
En sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
Y los griegos que tú sabes.
He dexado parte de ellos
Y he también guardado parte,
Porque lo quiere así el uso,

Que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
No en relación como antes,
Sino en hecho, y así es fuerza
Que haya de mudar lugares,
Que como acontecen ellas
En muy diferentes partes,
Voyme allí donde acontecen,
Disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa,
Donde no un dedo distante,
Verás á Londres y á Roma,
Á Valladolid y á Gante.
Muy poco importa al oyente
Que yo en un punto me pase
Desde Alemania á Guinea,
Sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero,
Bien pueden acompañarme.

Cervantes se ha respondido á sí mismo, y á la verdad con no malas razones. Ni es de admirar tal contradicción en artistas geniales, sujetos á los impulsos del momento, seres leves y alados, que obedecen á una fuerza incógnita y casi divina.

El mismo año de la publicación del *Quijote*, en 1605, salió á luz en Zaragoza el tomo de *Discursos, epístolas y epigramas* [1], del acicalado versificador valenciano Micer Andrés Rey de Artieda, poéticamente Artemidoro, camarada de Cervantes en Lepanto, y autor de una tragedia de *Los Amantes de Teruel*, que nos le muestra

[1] *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro. Sacados á luz por Micer Andrés Rey de Artieda. Zaragoza, Angelo Tavanno, 1605.* 4.°, 8 hs. prls. y 128 pp.

afiliado á la escuela de Virués y de Lupercio Lenardo. Era, por consiguiente, Artieda, del mismo modo que Cervantes, uno de los dramaturgos rezagados y vencidos, y, por tanto, uno de los descontentos contra Lope, contra Tárrega y Aguilar, que en su propia ciudad de Valencia le habían sustituído en el teatro. *Inde irae.* Así salieron volando de su aljaba los tercetos enherbolados de la *Epístola al marqués de Cuéllar sobre la comedia*, la mejor cosa que escribió en su vida:

«Como las gotas que en verano llueven,
Con el ardiente sol dando en el suelo,
Se convierten en ranas y se mueven;
Así al calor del gran señor de Delo,
Se levantan del polvo poetillas,
Con tanta habilidad que es un consuelo;
Y es una de sus grandes maravillas
El ver que una comedia escriba un triste,
Que ayer sacó Minerva de mantillas.
Y como en viento su invención consiste,
En ocho días, y en menor espacio,
Conforme su caudal, la adorna y viste.
¡Oh, cuán al vivo nos compara Horacio
Á los sueños frenéticos de enfermo,
Lo que escribe en su triste cartapacio!
Galeras vi una vez ir por el yermo,
Y correr seis caballos por la posta,
De la isla de Gozzo hasta Palermo,
Poner dentro Vizcaya Famagosta,
Y junto de los Alpes Persia y Media,
Y Alemania pintar larga y angosta.
Como estas cosas representa Heredia,
A pedimento de un amigo suyo,
Que en seis horas compone una comedia.»

¿Quién sino Lope era capaz entonces de tal esfuerzo? Á él iban derechos los tiros de Artieda. El resto de su epístola contiene los habituales preceptos clásicos, expresados en versos de elegantísima contextura:

«Es la comedia espejo de la vida,
Su fin mostrar los vicios y virtudes,
Para vivir con orden y medida.
Remedio eficacísimo (no dudes)
Para animar los varoniles pechos
Y enfrenar las ardientes juventudes.
Materia y forma son diversos hechos,
Que guían á felices casamientos,
Por caminos difíciles y estrechos,
Ó, al contrario, placeres y contentos,
Que pasan como rápido torrente,
Y rematan en trágicos portentos.
. . . .
Porque requiere habilidad perfeta
Para pintar conforme las edades
El vicio y la virtud que predominan,
Y inxerir las mentiras con verdades.
Esto nos muestra al ojo *Celestina*,
Digo el autor, que supo darle el punto
Con tan süave espíritu y doctrina.»

Con menos ahinco que los anteriores, porque no era poeta dramático, ni le movía hostilidad personal contra Lope, censuró Cascales en sus *Tablas poéticas* (1616) las infracciones á la unidad de tiempo: «Siendo esto así, ¿no os reís de nuestras comedias, que, entre otras, me acuerdo haver oydo una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso, donde se estuvo doscientos años, y

después, cuando volvió á cabo de dos siglos, hallaba otros lugares', otros trajes ?y costumbres? ¿Qué mayor disparate que esto? Otros hay que hacen una comedia de una crónica entera: yo la he visto de la pérdida de España y de la restauración de ella.» Y de las comedias en que se mezclaban «pesadumbres, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes,» afirmó con resolución que no eran «tales comedias, ni sombra de ellas, sino unos hermaphroditos, unos monstruos de la poesía, porque ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría.» «¿Pero tan faltos son de entendimiento los poetas de España (prosigue Cascales), que no acierten á hacer una buena comedia? Faltos de entendimiento, *absit.* Antes en caudal de entendimiento se aventajan á las demás naciones; pero los poetas extranjeros, digo los de algún nombre, estudian el arte poética, y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la épica, en la trágica, en la cómica, en la lyrica y en otras poesías menores.»

Á Bartolomé Leonardo de Argensola le cuentan algunos, con poco fundamento, entre los adversarios del drama nacional. Sus tendencias eran clásicas, pero ya hemos visto con qué amplitud. En lo poco que dice del teatro, no desmiente esta tolerancia suya. Idolatra á Terencio, se lamenta del abandono de la tragedia:

«Si hoy la escribes, de sabios admirado,
Al sordo viento volarás, pospuesta
La aclamación del popular senado;»

pero aplaude ciertas innovaciones (v. gr., la disminución del número de los actos), y no extraña que el público encuentre secas las fábulas antiguas. Los preceptos que sobre esto da, no pueden ser más racionales y sensatos:

«Tras esto á musas cómicas te inclinas,
Si bien las sequedades aborreces
De las fábulas griegas y latinas.
Y no lo extraño; pero muchas veces,
En lo que yace desabrido y seco,
Hallan que ponderar discretos jueces.
Si el coturno trocares por el zueco,
Tu invención fértil goza, que lucido
Sin duda te saldrá, y alegre el trueco.
....
Que si ella, ya con risas, ya con lloros,
Los afectos nos purga en el teatro,
Si en lenguajes más claros que sonoros,
Discurre bien la prosa en metro inserta,
Si guarda á las figuras sus decoros,
¿Hallará alguna impropiedad la puerta
Para descomponer lo que compones,
Ó por abuso ó por descuido abierta?»

Todo esto, mucho más parece apología que censura, y lo demás que Argensola añade, recomendando la verisimilitud y el decoro, condenando los soliloquios que quiere sustituir con los confidentes (plaga más adelante de la tragedia francesa), y reprobando, no la mezcla de lo trágico y de lo cómico, sino el *aplebeyar los ánimos gentiles*, y el interrumpir con chistes inoportunos las situaciones trágicas,

«Dejando un noble afecto escarnecido,»

son reglas de eterna verdad, que no arguyen en su autor fanatismo alguno de escuela. Ni de las unidades dice nada explícitamente; sólo aconseja que:

«El lugar, el tiempo, el modo
Guarden su propiedad, porque una parte
Que tuerza de esta ley, destruye el todo.»

Lope pagó al rector de Villahermosa las delicadas condescendencias de esta epístola, llamándole, no una vez sola, el divino aragonés y el primero de cuantos en su tiempo hacían versos líricos en España, sin exceptuar á Góngora.

Pero toda la prodigalidad de elogios de Lope no bastaba á contentar ni á desarmar á ciertos ingenios morosos y displicentes, que, muy preciados de latinos é italianos, hacían rancho aparte, ó más bien militaban por su cuenta y como aventureros sueltos y sin bandera conocida. De ellos era el najerano D. Esteban Manuel de Villegas,

«En versos cortos divino,
Insufrible en los mayores.»

poeta anacreóntico, fácil y gracioso; pero insufrible personaje, lleno de petulancia y arrojo pueril, que le llevó hasta embestir con todos sus contemporáneos, representándose en forma de sol, que con su lumbre oscurece la de las estrellas menores. Villegas no se anduvo en rodeos ni contemplaciones: atacó á Lope por su nombre, en una sátira que él tuvo el absurdo de llamar *elegía*, dirigiéndola, además, á un mozo de mulas, raro personaje para departir con él de

asuntos de arte y de poesía dramática. Villegas, á pesar de su gusto pedantesco y detestable, se creía imitador de los griegos, llamaba *fábulas pías ó remendadas* á las tragicomedias; anunciaba con énfasis un arreglo del *Hipólito* de Eurípides, añadiendo ridículamente que *la preñez de tal obra le costaba cien bujías,* y dirigiéndose á su criado Bartolomé, exclamaba:

«Que, si bien consideras, en Toledo
Hubo sastre que pudo hacer comedias
Y vencer de las musas el denuedo:
Mozo de mulas eres: haz tragedias,
Y el hilo de una historia desentraña.
....
Guisa, como quisieres, la maraña,
Transforma los guerreros en doncellas,
Que tú serás el cómico de España.
....
Fábulas compusieron Plauto y Enio,
Que ya para Castilla son escoria.
....
Más vale ver á *Ursón* [1] hecho Silvano,
Que llama á la mujer animal bello,
Que cuanto fiscaliza Quintiliano.
Poeta soy también, y estimo el sello
Más que un oydor reciente su garnacha,
Pero por Plauto no daré un cabello.
Miro que su oración toda se agacha,
No cual la tuya ¡oh Lope! que alza cresta
Hasta tocar del sol la ardiente hacha.
¿Pues qué si tu Rosáura en la floresta
Juega el venablo, y bate los hijares

[1] Personaje de una comedia de Lope: *Ursón y Valentín*.

Del valiente bridón que la molesta?
Allí sí que es gran vicio que repares,
Y más si su perífrasis ensarta
Rubíes y margaritas á millares.
Á mí máteme aquel *aparta, aparta*,
Y no la sumisión de Davo á Cremes [1].
....................................»

Lo que en Villegas era infantil arrogancia, convertíase en torcedor continuo y pesar del bien ajeno en un antiguo amigo del Tasso (que hacía sonetos en su elogio, sin infundirle su inspiración con ellos), poeta zafrense, muy correcto y muy arreglado, pero seco como un esparto, y duro como un plomo. Llamábase el tal Cristóbal de Mesa, y como traductor de Virgilio, y autor nada menos que de tres epopeyas, se dolía amargamente de que nadie las comprase ni leyese; y, haciendo de la necesidad virtud desdeñosa, se jactaba de escribir tan sólo «para los que en Italia sienten bien de ello, y para los que en España tienen entera noticia de la Poética del Philosopho.» Parecíale «oficio mecánico el de los que venden tantas comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares;» dolíase de que los poetas cómicos encontrasen premio, mientras yacían sin él el trágico, el lírico y el épico (él creía de buena fe ser las tres cosas

1 *Las Eróticas y traducción de Boecio, de D. Esteban Manuel de Villegas.... En Madrid, por D. Antonio de Sancha,* 1774, tomo 1, elegía VII, pág. 325 y ss.

La primera edición de las *Eróticas* es de Nájera, por Juan de Mongaston, 1618.

juntas), y encarándose en una sátira con Lope, decíale con estómago mal contento:

«Dichoso entre ellos todos, tú que solo
Has hecho tanta copia de comedias,
Que te dan fama en uno y otro polo.
Si tu necesidad así remedias,
Contribuya la cómica canalla
Para calzas y sayo, capa y medias.
....
Aquesto da el doblón y la corona,
El cuartillo, y el cuarto, y el ochavo,
Y no el sagrado monte de Helicona.
....
¡Oh venturoso un español Terencio,
Que el español favor se lleva todo!
.................................»

Cristóbal de Mesa prefería el teatro anterior á Lope:

«Y vosotros, Naharro y Castillejo,
Que jamás escribís razón perdida.»

La misma ausencia de razones estéticas que en Cristóbal de Mesa, pero compensada con grandísimo donaire, que no pierde palabra en que no ponga alusión maligna y de doble sentido, se advierte en los diálogos de la singular miscelánea, que con el rótulo de *El Pasajero*, dió á luz, en 1617, el Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa [1].

[1] *El Pasajero.* | *Advertencias* | *utilissimas á la* | *vida humana.* | *Por el Doctor Chris-* | *tóval Suárez de Figueroa.* | *Á la Excelentissima República de Luca.* | *Con Privilegio.* | *En Madrid, por Luys Sánchez, año 1617.* 8.°, 4 hs. prls. y 493 pp. Vide especialmente los *alivios* 2.° y 3.°, pp. 67 y 104.

Quien busque noticias de apacible curiosidad, sátiras tan crueles como ingeniosas, gran repertorio de frases venenosas y felices, rasgos incomparables de costumbres, lea *El Pasajero*, en el cual, sin embargo, lo más interesante de estudiar que yo encuentro es el carácter mismo del autor, público maldiciente, envidioso universal de los aplausos ajenos, tipo de misántropo y escéntrico, que se destaca vigorosamente del cuadro de la literatura del siglo XVII, tan alegre, tan confiada y tan simpática. Tal hombre era una monstruosidad moral de aquellas que ni el ingenio redime. Le tuvo, y grande, juntamente con una ciencia profunda de nuestra lengua; pero lo odioso de su condición, y el mismo deseo de mostrarse solapado y agudo, con mengua de la claridad y del deleite, condenaron sus escritos al olvido, perdiendo él, en honra propia, lo que á tantos buenos había quitado.

El Dr. Cristóbal Suárez se proponía escribir una *Poética* castellana, y en varias partes la anuncia, pero entre tanto fué esparciendo sus preceptos por los *alivios* segundo y tercero de su *Pasajero*, asiendo la ocasión por el copete, para herir por ambos filos, y sin distinción, á todos sus contemporáneos. Quédese para los doctos investigadores de nuestra historia literaria el poner en su punto cada una de estas embozadas detracciones, como ya comenzó á hacerlo el Sr. D. Luís Fernández-Guerra en su bellísimo libro de Alarcón. Á nosotros bástenos escribir el nombre de Figueroa entre los contradictores de Lope: «Plau-

to y Terencio (leemos en *El Pasajero)* fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido *quien presume saber más*, cierto género de farsa menos culta que ganancioso.... Ahora consta la comedia de cierta Miscelánea, donde se halla de todo. Gracceja el lacayo con el señor, teniendo por donaire la desvergüenza. Piérdese el respeto á la honestidad, y rómpense las leyes de buenas costumbres. Como cuestan tan poco estudio, hazen muchos muchas, sobrando siempre ánimo para más á los más tímidos. Todo charla, paja todo, sin nervio, sin ciencia ni erudición.... Casi todas las comedias que se representan en nuestros teatros, son hechas contra razón, contra naturaleza, contra arte [1].»

Ingenio estoico, cejijunto y severo, gran senequista, y muy semejante al Dr. Suárez de Figueroa en lo mal humorado y en la fuerza sentenciosa del estilo, fué el portugués Antonio López de Vega, autor de una serie de ensayos filosóficos, que se imprimieron con el título de *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* [2], y son uno de

[1] Las ideas doctrinales de Figueroa no merecen transcribirse aquí, porque son exactamente las mismas que las del Pinciano y Cascales, aunque más brevemente expresadas. Define la poesía «arte de imitar con palabras.» «Imitar es representar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas, y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse.»

[2] *Heráclito | i Demócrito | de nuestro siglo. | Descrívesse su legítimo Filósofo. | Diálogos Morales, | sobre tres materias, La Nobleza, La Riqueza, | i las Letras. | Dirigidos á D. Manuel Álvarez Pinto.... | Por Antonio López de Vega. | Con privi-*

los postreros destellos de nuestra buena prosa. Diez de estos ensayos ó diálogos, versan sobre las letras, ofreciendo amarguísima censura de gramáticos y críticos, de poetas, de historiadores, de filósofos naturales, de jurisconsultos, de políticos y matemáticos. Con los dramaturgos anda muy duro; pero aunque condena la mezcla de lo trágico y lo cómico y la confusión de los géneros, no muestra tanto rigor en la observancia de las unidades. «Hierven nuestras calles en malos poetas (escribe). El cómico se confunde con el trágico, y se calza juntos el coturno y el zueco: llora y ríe en una misma ocasión. Á un mismo punto es patricio y es plebeyo. Hace sentir y hablar los Reyes como los ínfimos del pueblo, y los ínfimos del pueblo tal vez como los Reyes.... ¡Como si el escribir á rienda suelta de albedrío, sin obligarse á ley alguna, siguiendo sólo por norte el capricho propio, mereciera alabanza y fuera obra de grande ingenio, ó como si el mayor artificio no fuera más agradable á todos, y se pudiera negar ser más artificioso el proseguir un argumento ingeniosa y apaciblemente, dentro de un mismo género, desde el

legio. | *Por Diego Díaz de la Carrera.* | *Año MDCXLI* (1641). | *Á costa de Alonso Pérez, librero de su Majestad.* 4.°, 13 hs. prls., + 429 pp. de pésima impresión.

Mayans, con hipérbole evidente, dice de Antonio López de Vega que «en el ingenio parece un Séneca, y en el decir le excede;» pero no cabe duda que es uno de los prosistas más *personales*, y al mismo tiempo más correctos, del siglo XVII. Sus obras debían reimprimirse, lo mismo que *El Pasajero* y el *Posílipo* de Figueroa. Vid. el diálogo II *de las Letras, passim.*

principio hasta el fin, observando sus principales preceptos, sin deslizarse al distrito ajeno! Siga cada especie de comedia su rumbo particular, y no se pase al de las otras, ni al de la tragedia, en que hay mayor desproporción.... Sea festiva la comedia, triste y perturbada siempre la tragedia. Esto, ¿por qué lo ha de alterar ninguna edad? *No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas*, que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo diferente. No que se ponga cuidado en aquellas antiguas menudencias, cuya falta (según el uso moderno ha observado), ni ofende la buena disposición, ni lo sustancial de la fábula: que no viene hoy á importar se altere el número de los actos; *no que el caso se finja sucedido en uno ó más días;* no que en una misma escena concurran hablando más de cuatro, por más que Horacio lo repugne. Ni la división, finalmente, de los demás accidentes semejantes. Pero que cada poema, en lo esencial, se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro, ¿á qué ingenioso y á qué cuerdo puede dexar de parecer bien? ¿Y qué ofensa puede resultar del hazerlo así al gusto del indocto?.... Y cuando por delectación se conceda en la tragedia algo jocoso, ¿ofenderá que sea por episodio, y no entre las personas principales destinadas á la conmiseración, ni en las ocasiones della? ¿Será molesto y mal recibido que la maraña de la comedia se texa de pasos graciosos, ó por lo menos alegres? ¿que su perturbación no llegue á sangre ni á pena

que pida la compasión trágica? ¿Qué costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverisimilitudes y desatinos que cada día nos hazen tragar los más de nuestros cómicos?.... Forman algunos la maraña de casos y accidentes inverisímiles, pareciéndoles, si se lo notamos, que satisfazen con que al examen de la naturaleza se hallan posibles, sin acabar de reconocer esta diferencia entre la posibilidad y la verisimilitud, ni queriendo persuadirse á que no todo lo posible es verísimil: teniendo lo primero tan anchos términos cuanto es lo que cabe en el poder de la Naturaleza ó del Arte, y no siendo más lo segundo que lo que de ordinario suele suceder, si no lo mismo individualmente, lo que parezca de aquella casta.... Otros se arriman á historias graves, y les levantan mil testimonios, alterándolas en lo principal del caso que eligen [1], como si aquella licencia del mentir se la hubieran dado sin límite, y no con precepto de que no pase de aquello en que la Historia no habla y pudo ser contingente, esto es, en los casos ó sucesos accesorios á los principales, ó en las circunstancias menos importantes destos.... resultando destas limitaciones el no quedar la fábula inverísimil, pues lo será todas las veces que hablando de sucesos escritos contradixere en lo principal (de que se tiene más noticia y más memoria) á lo comúnmente recibido.»

Error sería creer que estas rígidas censuras, ni

[1] Observación aplicable á la *Juana de Arco*, de Schiller.

otras muchas [1] que pudiéramos citar, y que sin género de duda son preludio de la crítica del siglo XVIII, la cual no hizo más que repetirlas y glosarlas de mil modos, llegasen á quebrantar ni en poco ni en mucho la robustez de la escuela de Lope, sostenida por su propia grandeza, por el espíritu nacional que la informaba, por el despilfarro de fecundidad y de invención, por los tesoros de lengua y de armonía que á manos llenas

1 Entre los más acérrimos defensores de la poética clásica entendida con el más rígido espíritu, hay que contar á la poetisa hispalense, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, mujer de novelesca vida, que estudió y tuvo amores en Salamanca, disfrazada en hábito de hombre, dando ocasión con sus verdaderos sucesos á la fábula dramática de *Todo es enredos amor*, que sirvió de materia á un episodio del *Gil Blas*. Esta singular mujer, cuyas aventuras refiere Lope de una manera algo confusa en el *Laurel de Apolo*, escribió con notable fanfarria y satisfacción de sí misma un poema dramático no menos singular, intitulado: *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos, primera y segunda parte*, con intermedios líricos y coros á la manera de los antiguos: obra muy rara, que se estampó en Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1624.

La autora manifiesta sin ambages su deseo de «desterrar de España las comedias indignas de los Campos Elyseos;» se jacta de haber ganado la corona de laurel en la arte y preceptos de los cómicos antiguos á todas las comedias y tragedias españolas compuestas hasta los tiempos del magno Felipe IV de las Españas, y al principio de la tragicomedia escribe un prólogo en verso suelto, que parece la antítesis del *Arte nuevo de hacer comedias*:

«Cree nuestra poeta que ella ha sido
La primera de todas en España,
Que imitando á los cómicos antiguos,
Propiedad ha guardado, arte y preceptos
De la antigua comedia, y que ella es sola

derramaba, y sobre todo por la pintura fiel, aunque embellecida, de las costumbres del tiempo. El aplauso popular daba la razón á los poetas contra los críticos; pero como si esto no fuese bastante, los mismos poetas hacían alarde de una poética suya propia, capaz de hacer polvo las presuntuosas observaciones de los críticos. ¡Y cosa singular, y muy poco meditada! Esta poética no se presentaba generalmente como ban-

---

La que el laurel á todos ha ganado,
Y ha satisfecho á doctos el deseo
Que tenían de ver una que fuese
Comedia propiamente, bien guardadas
Sus leyes con rigor, porque hasta ahora
Ni se ha impreso ni visto en los teatros.
Unas veces Borbón da asalto á Roma,
Y en Italia el Pontífice Clemente
Corona á Carlos Máximo, y Florencia
Contra su duque y Médicis conjura,
Y al rey de Francia prenden en Pavía:
Otras ya Escipión entra en Cartago,
Y Aníbal por Italia, y en España
Los cónsules romanos hacen guerra.
Otras ya el rey Fernando entra en Sevilla,
Y pide á Almuncamuz los cuerpos santos
De Justa y de Rufina, y llega á Roma
El bravo Cid Ruy Díaz, y por Francia
Revuelve, y en León triunfa Fernando.
Y el auditorio á todas estas partes
Por Malgesí es llevado, ó cual Perseo
Por las veloces alas de Mercurio,
Ó el rojo Apolo por su carro ardiente.
Dejo que muchas veces el teatro
Ya es sala, ya es jardín, ya plaza y calle,
Ya ciudad, ya desierto, ya recámara,
Ya templo, ya oratorio, ya floresta,
Ya navío, ya mar, ya el propio cielo.
Esto en cuanto *al lugar*, mas cuanto *al tiempo*
Es pasatiempo lo que en esto pasa.

dera de motín contra la autoridad de Aristóteles, que entonces pasaba casi por infalible en todos los campos de la ciencia humana, sino que, reconociendo por leyes de incontestable certidumbre y precisa observación los aforismos de su *Poética*, aspiraba á interpretarlos en un sentido *naturalista* y moderno, que viene á darse la mano con el que hoy impera en la crítica, pasados y vencidos los extravíos del falso clasicismo y del

---

Una misma jornada, un mismo acto
Casa á los padres, y á los hijos luego
Saca de cuatro, diez y veinte años,
Y junta sin poética licencia
Unos siglos con otros....»

Nótese que doña Feliciana, al revés de los demás neoclásicos nuestros, da tanta importancia á la llamada *unidad de lugar,* como á la *de tiempo.* De observar ésta última en comedias de costumbres, hizo no infrecuente alarde nuestro teatro nacional, y aun de reducirla á mucho menos de un giro solar, como es de ver en *Los empeños de seis horas* y en *Cuánto cabe en hora y media,* donde hasta hay un reloj en la escena para indicar el tiempo que va pasando.

Uno de los últimos poetas de pretensiones *terencianas* en la teoría y en la práctica fué el ingeniosísimo novelista Salas Barbadillo, que así en sus largas comedias en prosa, á imitación de la *Celestina* y de los italianos, como en *El galán tramposo y pobre*, y en otras que compuso en verso, procuró (según él dice) «observar del arte antiguo todo aquello que no fuesse áspero ni desapacible para el siglo que corre.»

Algunas comedias burlescas de nuestro teatro, no las de Cáncer, que no tienen más objeto que excitar la risa á fuerza de disparates, sino *El caballero de Olmedo*, de Monteser, y otras análogas, tienen un carácter tan decidido de parodias del sistema de Lope, que nos cuesta trabajo dejar de suponer alguna intención crítica en sus autores, contándolos entre los recalcitrantes de la escuela humanista.

idealismo romántico. Es indudable que Tirso, Barreda, Alcázar, Alfonso Sánchez, tenían más cabal inteligencia de los dogmas aristotélicos que la que alcanzó nunca la escuela de Boileau ó la de Luzán, y que precisamente por eso enseñaban y practicaban la imitación de la vida real y de las costumbres nacionales, del modo que lo vemos en los dramas de los poetas y en las apologías de los críticos. No fueron solos el sentido patriótico y la inspiración casi divina los que salvaron al teatro español de la oposición crítica suscitada por sus enemigos. Fué también su propia Poética, profesada con razonable obsequio y defendida con argumentos no vulgares, y á veces de grandísimo alcance estético. ¿Qué acierto de Cascales ó de González de Salas equivale á la noble bizarría con que Tirso, adelantándose en dos siglos á Manzoni, echa abajo la ley de las unidades, sustituyendo al principio de la *verosimilitud material*, invocado por los pseudoclásicos, el de la *verosimilitud moral*, conculcada en la mayor parte de las tragedias francesas, comenzando por *El Cid?*

Cierto que no en todos los apologistas de nuestro teatro se admiran tan singulares adivinaciones de genio como en el insigne mercenario. Muchos, siguiendo los vestigios de Juan de la Cueva en el *Exemplar Poético*, limitaron su defensa á decir que el tiempo modificaba las artes juntamente con las costumbres, y que lo que fué bueno y digno de aplauso en Grecia ó en Roma, podía no serlo en España. Esta apología no era muy

filosófica, ni penetraba mucho en el fondo de la cuestión, teniendo además el inconveniente de dar al arte un carácter histórico y relativo, y de negar el fundamento superior y racional de la legislación poética; pero Juan de la Cueva no era hombre para remontarse á las causas de nada, y bastante hacía, enfrente de la intolerancia dogmática que le acusaba de primer corruptor del teatro, con no humillarse ni entonar el *Confiteor*, como Lope de Vega, sino salir con franqueza á la defensa de lo mismo que practicaba:

«Dirás que ni lo quieres ni deseas,
Que no son las comedias que hoy hacemos,
Con las que te entretienes y recreas;
Que ni á Ennio ni á Plauto conocemos,
Ni seguimos su modo y artificio,
Ni de Nevio ni de Accio caso hacemos.
Que es en nosotros un perpetuo vicio
Jamás en ellas observar las leyes,
Ni en personas, ni en tiempos, ni en oficios:
Que en cualquier popular comedia hay reyes,
Y entre los reyes el sayal grosero
Con la misma igualdad que entre los bueyes.
Á mí me culpan de que fuí el primero
Que reyes y deidades di al tablado,
De las comedias traspasando el fuero:
Que el un acto de cinco le he quitado,
Que reduci los actos en jornadas
Cual vemos que es en nuestro tiempo usado
Si no te da cansancio y desagradas
De esto, oye cuál es el fundamento
De ser las leyes cómicas mudadas:
Y no atribuyas este mudamiento

A que faltó en España ingenio y sabios
Que prosiguieran el antiguo intento.

....

Confesarás que fué cansada cosa
Cualquier comedia de la edad pasada,
Menos trabada y menos ingeniosa.
Señala tú la más aventajada,
Y no perdones Griegos y Latinos.

....

No trato yo de sus autores, dinos
De perpetua alabanza, que estos fueron
Estimados con títulos divinos:
Ni trato de las cosas que dijeron
Tan fecundas y llenas de excelencia.

....

Mas la invención, la gracia y traza es propia
Á la ingeniosa fábula de España,
No, cual dicen sus émulos, impropia.
Scenas y actos suple la maraña
Tan intrincada y la soltura della,
Inimitable de ninguna extraña.

....

Introdujimos otras novedades,
De los antiguos alterando el uso,
Conformes á este tiempo y calidades.
Salimos de aquel término confuso,
De aquel caos indigesto á que obligaba
El primero que en práctica las puso.
Huímos la observancia que forzaba
Á tratar tantas cosas diferentes
En término de un día que se daba.

....

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen
Los ingenios creciendo y mejorando
Las artes, y las cosas se extendiesen,
Fueron las de aquel tiempo desechando,

Eligiendo las propias y decentes,
Que fuesen más al nuestro conformando.
....
Considera las varias opiniones,
Los tiempos, las costumbres, que nos hacen
Mudar y variar operaciones.»

La escasa cultura de Juan de la Cueva, así como redujo sus comedias á embriones bárbaros y groseros, así le impidió fecundizar esta idea del progreso en el arte, y reducirla á sus justos límites. En la crítica, como en la poesía, tuvo intenciones, atisbos y vislumbres mucho más que concepciones enteras. Manchando la tabla aprisa, no acertó á ser del todo ni poeta erudito, ni poeta popular, y como no dejó obra perfecta, sufrió la suerte de todos los iniciadores á medias, siendo olvidado y atropellado el día del triunfo por los mismos á quienes había franqueado el camino.

El *Arte nuevo de hacer comedias,* de Lope de Vega, tan traído y llevado por los críticos, hasta el extremo de haberse convertido algunos de sus versos en proverbios, ha parecido á muchos una especie de enigma ó acertijo, siendo, como es, su sentido claro y llano para todo el que no le considere aisladamente, sino poniéndole en relación con las demás obras de su autor, y con el sentido estético que predomina en ellas. En Lope hay dos hombres, el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina é italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según

las ocasiones, triunfa la una ó triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más ó menos clara de la grandeza de su obra, y la lleva á término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados Poéticas, en los cuales, con autoridades mejor ó peor entendidas del Estagirita y del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico, y el abandono de las unidades. De aquí contradicción y aflicción en su espíritu. De aquí la duda que alguna vez asalta á todo artista de los que tiran por sendas nuevas y contrarias á la doctrina oficial de su tiempo, aun siendo grande su arrogancia: «¿Estaré yo equivocado? ¿Serán bárbaros y monstruosos los partos de mi ingenio? Si los doctos los reprueban, ¿puede satisfacerme el aplauso del vulgo?»

Hay mucho de infantil en el poeta. Sobre el mismo que en la práctica audazmente rompe las cadenas de la antigua estética, suelen pesar enormemente el prestigio y la reverencia de mil trivialidades de gramáticos y retóricos. Tal era la situación de Lope, lidiando en él, por una parte, la enseñanza que del exterior había recibido, y de cuya validez no había dudado nunca; por otra el *demonio* interior que le llevaba á producir un arte nuevo; y así, unas veces hacía gala de menospreciar su teatro, declarando que «las comedias eran flores del campo de su vega que sin cultura nacían;» pero que «él tenía ingenio y letras para más, como lo mostraban los libros suyos que

corrían por Italia y Francia [1], es decir, sus obras líricas y épicas, lo que la posteridad estima menos. Y otras veces, por el contrario, anunciaba el advenimiento de una *poética invisible, que se ha de sacar ahora de los libros vulgares* [2]. Pero llegado á formular esta Poética, avergonzábase de aparecer como un ignorante y un bárbaro ante los italianos ó ante los cultísimos ingenios que componían la Academia Matritense, y escribía á Juan Bautista Marini [3] que «en España no se guarda el arte, no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Naharro le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron [4].» Y en el *Arte nuevo de hacer comedias*, lamentable palinodia, que apenas es menester citar, porque vive en la memoria de todos, llama *bárbaro* de mil modos al pueblo que, teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama bárbaro á sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contempla-

1 Parte XV de sus Comedias. *Prólogo.*

2 Prólogo dialogístico entre *Un Poeta y el Teatro.* Precede á la parte XIX de Comedias de Lope.

3 Dedicatoria de la comedia *Virtud, pobreza y mujer.*

4 Casi lo mismo dice en el prólogo de *El Peregrino en su patria* (tomo v de la ed. de Sancha): «Y adviertan los *extranjeros* de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme á guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles.»

¡Siempre la preocupación del juicio de los *extranjeros*, es decir, de los italianos!

ción á los doctos «refinados y discretos,» y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituído el arte á los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantescos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores....¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido! ¡Cuánto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!

«Que lo que á mí me daña en esta parte,
Es haberlas escrito sin el *arte.*
No porque yo ignorase los *preceptos*,
Gracias á Dios, que ya *tirón* gramático
Pasé los libros que trataban desto....
Mas porque al fin hallé que las comedias
Estaban en España en aquel tiempo,
No como sus primeros inventores
Pensaron que en el mundo se escribieran;
Mas como las trataron muchos *bárbaros*
Que enseñaron al *vulgo* á sus *rudezas*,
Y así se introduxeron, de tal modo,
Que quien con *arte* ahora las escribe,
Muere sin fama y galardón....
Verdad es que yo he escrito algunas veces,
Siguiendo el *arte* que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los *monstruos* de apariencias llenos,
Adonde acude el vulgo y las mujeres,
Que éste *triste* ejercicio canonizan,
Á aquel hábito *bárbaro* me vuelvo,
Y cuando he de escribir una comedia,
Saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que voces no me den, que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos.

Y escribo por el arte que inventaron
Los que el *vulgar* aplauso pretendieron,
Porque como las paga el *vulgo*, es justo
Hablarle en *necio* para darle gusto.
....
Porque veáis que me pedís que escriba
Arte de hacer comedias en España,
Donde *cuanto se escribe es contra el Arte.*
Y que decir cómo serán ahora
Contra el antiguo que en razón se funda,
Es pedir parecer á mi experiencia,
No al arte, porque el arte verdad dice,
Que el *ignorante vulgo* contradice.
....
Mas ninguno de todos llamar puedo
Más bárbaro que yo, pues contra el Arte
Me atrevo á dar preceptos, y me dexo
Llevar de la vulgar corriente adonde
Me llamen *ignorante* Italia y Francia.
.....................................»

Todo esto esmaltado con muchas citas de Marco Tulio, Elio Donato, Robortelo, Julio Pólux, Manetti, Plutarco, Atheneo, Xenophonte, Valerio Máximo, Pedro Crinito, Vitrubio: erudición de poliantea, con la cual se escudaba el gran poeta para probar que él también había aprendido sus humanidades, y sabía hacer arte clásico cuando quería. Considerado como poética dramática, el *Arte Nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro. Lope admite, como todos, que la comedia es imitación de las

acciones de los hombres y de las costumbres de su siglo, recomienda la unidad de acción, la pureza de estilo, el hábil encadenamiento de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de los vestidos y aparato, la conformidad de los metros con las situaciones, el disimulo en la sátira, huyendo de la libertad de la comedia antigua ó aristofánica, y finalmente reprende las fábulas episódicas. Las novedades consisten en mezclar los elementos trágicos y cómicos, las acciones humildes y plebeyas, las reales y altas, á Terencio con Séneca, *aunque resulte un minotauro*

«(Buen ejemplo nos da Naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza,)»

y echar abajo la unidad de tiempo (la de lugar no se había inventado aún, ni la traen las Poéticas del siglo XVI), si bien aconseja que la acción pase en el menos tiempo posible,

«Si no es cuando el Poeta escribe Historia
En que hayan de pasar algunos años,
Que éstos podrá poner en las distancias
De los dos actos...................
Porque considerando que la cólera
De un español sentado no se templa
Si no le representan en dos horas
Hasta el final juicio desde el Génesis,
Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
Con lo que se consigue es lo más justo.»

Á estos preceptos añade uno muy singular en un poeta tan facilísimo, es á saber, escribir la co-

media primero en prosa y luego en verso: lo cual no sabemos que él practicase, ni lo observamos en ninguno de sus manuscritos originales, con ser tantos los que nos quedan. Y aun me inclino á creer que en esto se dejó llevar, sin conciencia propia, por la autoridad de la Poética del Obispo Jerónimo Vida, que así lo recomienda:

«Quin etiam prius effigiem formare *solutis*,
Totiusque operis simulachrum fingere *verbis*,
Proderit, atque omnes ex ordine nectere partes,
Et seriem rerum, et certos tibi ponere fines,
Per quos tuta regens vestigia tendere pergas [1].»

El principio más fundamental del *Arte Nuevo* de Lope es, sin duda, la importancia concedida al sentimiento del honor, una de las máquinas principales, aunque no la única (como algunos creen), del teatro español;

«Los casos de la honra son mejores,
Porque mueven con fuerza á toda gente
....................................»

Lope concluye, como avergonzado de sus condescendencias con la opinión crítica de los humanistas, diciendo que sustenta lo que escribió:

«Porque á veces lo que es contra lo justo,
Por la misma razón deleita el gusto.»

1 Quintana practicó siempre este consejo de Vida, escribiendo sus odas en prosa antes de versificarlas, por contrario que esto parezca al movimiento de la inspiración lírica.

No ha de tomarse el *Arte Nuevo* como cifra y resumen de la Poética de Lope. La nota que va al pie [1] mostrará cuánta es la variedad y riqueza

1 En las dos inmensas colecciones de Lope pueden encontrarse (además del *Arte Nuevo* y de las censuras contra el culteranismo) muchos pasajes de índole estética. Ahora recuerdo los siguientes:

Tomo I. *Obras sueltas*, edición de Sancha.

En el *Laurel de Apolo* (silva 5.ª) una definición de la poesía

«Un arte, que constando de preceptos ,
Se viste de figuras y concetos.»

Epístola al Obispo de Oviedo, Fr. Plácido de Tosantos. En algunos tercetos se expone la doctrina platónica del amor y la belleza *universal*:

«Amor puede mover el pensamiento
Hasta llegar á Dios por la criatura.»

Sonetos estéticos:

«Quien dice que es amor cuerpo visible....
Canta Amarylis y su voz levanta....
De la beldad divina incomprehensible....
Como de aquella imagen que recibe....»

El autor confiesa que tomó la idea de estos sonetos de Platón y de Marsilio Ficino.

Al mismo género pertenece el metafísico y enigmático soneto, impreso con *La Philomena*:

«La calidad elemental resiste
Mi amor, que á la virtud celeste aspira....»

al cual hizo Lope un largo comento en prosa, dedicado á don Francisco López de Aguilar, y lleno de citas de Trimegisto, de Plotino, de Marsilio, del Areopagita, de San Hierotheo, y hasta de Theóphilo Folengo (poeta macarrónico) y del francés Desportes.

Epístola á D. Diego Félix Quijada (Nuevas consideraciones platónicas sobre el amor).

Tomo II. *La Hermosura de la Angélica*, canto XIII. Octavas en alabanza y definición de la pintura:

«¡Oh pintura divina y milagrosa,
Pues que ninguna acción humana imita

de doctrinas literarias esparcidas en sus múltiples obras, y eso que yo no pretendo haberlas apurado todas. Lo importante de notar aquí es el arro-

---

Tanto á naturaleza prodigiosa !
!*Ciencia* sin fin, sin término, *infinita* :
Tú pones á los ojos cualquier cosa,
Que debajo del sol y encima habita,
Y tanto puedes, de tus sombras llena,
Que engendras miedo, amor, contento y pena.
....»

La Philomena, segunda parte. Es una apología de las obras de Lope en forma de contienda entre el Tordo (Rámila) y Philomena (el mismo autor). Nótense estos versos en defensa de la antigua poesía nacional:

«.... Con los versos extranjeros,
En que Lasso y Boscán fueron primeros,
Perdimos la agudeza, gracia y gala,
Tan propia de españoles....
Y así ninguno lo que imita iguala,
Y son en sus escritos infelices,
Pues ninguno en el método extranjero
Puso su ingenio en el lugar primero.»

Tomo III. *La Dragontea*. Prólogo de D. Francisco de Borja, comendador de Montesa, con doctrinas muy amplias sobre la poesía épica, en la cual comprende hasta las novelas *(romanzi)* de los italianos. «Esta poesía es la más licenciosa de todas, porque debajo de estilo heroico no obliga á cosa particular.»

Tomo IV. *Rimas Humanas*. Parte primera. Largo discurso dedicado á Arguijo. Lope admite la existencia de poemas que no sean heroicos ó épicos á la manera antigua, y cuenta entre ellos su *Angélica*. Defiende la prosa poética que había usado en la Arcadia, á ejemplo de Sanázaro, cuya prosa tiene casi tantos epítetos como palabras.

En su segundo prólogo á las *Rimas* hace Lope calurosa y bellísima defensa de los romances: «Algunos quieren que los romances sean la cartilla de los poetas: yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español

jo con que Lope, á medida que avanzaban los años, y con ellos crecía su gloria y la confianza en su genio, modificó la posición crítica tan hu-

en esto, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación.» No he encontrado en Lope la calificación de *Iliadas sin Homero*, atribuída á los romances; pero si no lo dijo, fué muy capaz de decirlo.

Cuestión sobre el honor debido á la poesía. Es una carta á Arguijo. «Ser arte es infalible, pues consta de preceptos.... Muchos la han aborrecido, en la parte que también Platón la reprehende, *cuando imita enojosamente las costumbres*.... El llamarla algunos Padres error é insania, debe entenderse por aquel tiempo en que los poetas llamaban á Jove omnipotente, escribían los vicios y torpezas de sus Dioses, juraban por Cástor y Hércules.... Castísimos son aquellos versos que Ausías March escribió en lengua lemosina, que tan mal, y sin entenderlos, Montemayor traduxo.... »

Tomo v. Prólogo de *El Peregrino en su patria* y el libro IV de la misma novela, donde hay al principio una larga digresión sobre el amor, con doctrina tomada del *Convite* platónico. En el libro VI leemos: « Son materia del arte cosas verisímiles, que han sido, que pueden ser, ó que hay fama de su noticia.»

Tomo VI. *La Arcadia*. En el libro III (pág. 233) se encuentra una larga discusión sobre la poesía, en que predomina el sentido científico: «No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, ó á lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden.... ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir, y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y vive, porque ninguna hay hoy en el mundo, tan alta ó tan ínfima, de que alguna vez no se le ofrezca tratar, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano de la tierra....» En boca de otro personaje pone la opinión contraria.

Pág. 410. Octavas sobre la Retórica.

Pág 417. Id. sobre la Música.

Pág. 420. Id. sobre la Poesía.

milde y abatida que había tomado en 1609, llegando á calificar de *impertinentes* (en el prólogo de *La Dorotea*) las pretendidas reglas de la fábula

---

Tomo VII. *La Dorotea.* El prólogo, aunque lleva la firma de D. Francisco López de Aguilar, es de Lope. He visto el borrador autógrafo de su letra. Dice de la poesía que es *arte que todos los incluye.* Defiende los poemas en prosa, «que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía.... el ornamento de la harmonía está allí como accidente, y no como real substancia.» Adelantándose á modernísimas escuelas, recomienda la prosa para el drama realista, «porque siendo la *Dorotea tan cierta imitación de la verdad,* le pareció que no lo sería, hablando las personas en verso, como las demás que ha escrito.... Si algún defecto hubiese en el arte.... sea la disculpa *la verdad,* que más quiso el Poeta seguirla que estrecharse á las *impertinentes* reglas de la fábula.»

En el acto quinto está el famoso madrigal platónico:

«Miré, señora, la ideal belleza....»

comentado en admirable prosa.

Tomo VIII. Prólogo de las *Novelas*, de las cuales dice que *tienen los mismos preceptos que las comedias.*

Prólogo de *El castigo sin venganza.*

Tomo IX. *Égloga á Claudio.*

Elegía en la muerte del célebre músico Juan Blas de Castro.

Tomo XI. *El Isidro.* Prólogo en defensa de las antiguas coplas castellanas: «No pienso que el verso italiano haga ventaja al nuestro....»

La *Justa Poética á San Isidro* tiene también un prólogo, en que se trata de averiguar si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos.

Tomo XII. *Fiestas á la canonización de San Isidro.* En el prólogo, doctrinas literarias sobre la historia: *La Historia pertenece á la vida.*

Tomo XVII. Pág. 304. *Silva sobre la Pintura, á Vincencio Carducho.*

Elogio notable que Carducho hace de Lope como colorista.

dramática, sustituyéndolas con un solo principio, el de la *verdad humana*, defendiendo la prosa para el drama realista, y jactándose, en el prólogo de *El Castigo sin venganza*, de haber escrito esta asombrosa tragedia; «al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.» En estas bizarrías reconozco al gran poeta popular, para quien los romances eran capaces de todo argumento épico; y nunca convendré con los críticos de reata que, por pereza de leer sus obras innumerables, dan por fórmula definitiva de la poética de Lope el *Arte nuevo de hacer comedias*. En la *Égloga á Claudio*, obra también de su vejez, se acusaba todavía, es verdad, más por

---

Discurso de Lope sobre la nobleza de la pintura.

Extenso prólogo de Lope para el comentario de Faria á *Los Lusiadas*.

Tomo XIX. *Rimas de Burguillos*. En un soneto, comparación entre la pintura y la poesía:

«Marino, gran pintor de los oídos,
Y Rubens, gran poeta de los ojos....»

En cuanto á la parte dramática, recomiendo los prólogos de los tomos XI, XII, XIII, XIV, el *Diálogo entre el teatro y el forastero* (parte XIV), y sobre todo el *Diálogo entre el Poeta y el Teatro* (parte XVI), y las dedicatorias de *La Pobreza estimada* («*Fundamento de la Poesía es la Filosofía*»), *Virtud, Pobreza y Mujer, D. Juan de Castro* («*La Historia y la Poesía todo puede ser uno, habiendo historia en verso y poesía en prosa*»), *La Campana de Aragón, La Arcadia, Santiago el Verde, El Hijo de los Leones, La Mal Casada, El verdadero Amante, Los locos de Valencia* (dirigida á un francés, con quien se disculpa de la inobservancia del arte), *Lo cierto por lo dudoso*, etc., etc.

razones éticas que estéticas, de haber solicitado la risa del vulgo vil, ocupándose siempre en fábulas de amores, y manchando la tabla aprisa; pero en vez de declararse corruptor del teatro, exclamaba con justa y legítima vanagloria que las comedias le debían *el principio de su arte*, aunque este arte no se ajustase á los rigores de Terencio:

«Pintar las iras del armado Achiles,
Guardar á los palacios el decoro,
. . . .
La furia del amante sin consejo,
La hermosa dama, el sentencioso viejo.
. . . .
Describir el villano al fuego atento....
¿Á quién se debe, Claudio?....»

En honor de los discípulos de Lope, debe consignarse que ninguno de ellos tomó por lo serio las retractaciones contenidas en el *Arte Nuevo*, ni quiso creer que fuesen sinceras, ni adoptó semejante modo de defensa, ni se allanó á convenir en que la comedia española fuese un género bárbaro, sino que emprendieron en toda forma la vindicación crítica de su maestro, atribuyendo á modestia excesiva suya las explicaciones que había dado ante la Academia de Madrid. En este punto la prueba decisiva es un libro rarísimo y visto de muy pocos, que lleva el título de *Expostulatio Spongiae*. Un *dómine*, ó preceptor de latinidad, llamado Pedro de Torres Rámila, había impreso contra la persona y los escritos de Lope de Vega una diatriba tan feroz y virulenta, que el autor injuriado y sus

amigos se dieron prisa á recoger y destruir todos los ejemplares [1]. Pero, no contentos con este desagravio, quisieron tomar solemne y cruelísima venganza, y reuniéndose todos, escribieron con el título de *Expostulatio Spongiae* un libelo monstruoso, que hicieron imprimir en Francia (1618), ó clandestinamente en España con pie de imprenta francesa. El principal autor de esta

1 Creo que no ha llegado á nuestros días ningún ejemplar de la *Spongia*. Afortunadamente podemos formarnos idea de lo que fué, por la *Expostulatio Spongiae*, de la cual se ha salvado un ejemplar en la Biblioteca Nacional:

—«*Expostulatio* | *Spongiae a Petro* | *Turriano Ramila* | *nuper evulgatae.* | *Pro* | *Lupo a Vega Carpio, Poetarum* | *Hispaniae Principe.* | *Auctore* | *Julio Columbario* | *B.* | *M. D. L. P.* | *Item Oneiropaegnion* | *et* | *varia* | *Illustrium Virorum* | *Poemata* | *In laudem ejusdem* | *Lupi a Vega V. C.* | *Tricassibus,* | *sumptibus Petri Chevillot* | *Anno* | *MDCXVIII.* | *Cum Privilegio Regis.*

»*Magistri Alphonsi Sanctii V. Eruditissimi et Sacrae Linguae in Comp. Academia Professoris publici Primarii, Appendix ad expostulationem spongiae.*

»*I. Artes a natura profectas.*

»*II. Licere prudenti doctoque in repertis artibus mutare plurima.*

»*III. Non debere naturam ubique servare artem aut legem, sed dare.*

»*IV. An Lupus novam poematis artem possit condere.*

»*V. An Lupus possit nova nomina invenire.*

»*VI. In Lupo omnia secundum artem et quod ipse sit ars.*

»*VII. Lupum veteres omnes poetas natura superasse.*

»Leges enim dat natura, non accipit. Constat enim homines experientia et ratiocinando multa invenisse, ex quibus paulatim artem posteris reliquerunt, imperfectam primo et rudem, quam alii postea expoliverint et perfecerint.... Cum ars imitetur naturam, ut scriptum reliquit Aristoteles, ille melior artifex erit, qui proprius naturae accesserit.... Non alterius naturae nos Hispanos Deus effinxit: nos quoque homines sumus et romani cives.... Romana jura tuemur, communia nobis et Horatio....

obra fué D. Francisco López de Aguilar, el *fidus Achates* de Lope, y la mayor parte de ella se reduce á un tejido de improperios personales contra el pobre Torres Rámila, que pagó su agresión con las setenas. Pero al fin de la *Expostulatio* se encuentra una disertación del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de hebreo en Alcalá, el cual emprende legitimar con todo aparato dialéctico

---

Non ergo erit ars certa, ad quam nostra componamus?.... Est ars, sunt praecepta quae nos astringunt, ut quod naturam oporteat imitari: exprimunt enim naturam, mores et ingenia saeculi quo scripserunt, opera poetarum....

»Id sibi ille prae modestia non arrogat, quamvis praecepta tradiderit more Horatiano. Ego tamen libenter do quod prius illi natura concessit. Ille excusat comoedias ita inventas prosequutum, ne a more patrio discederet, non esse tamen veteri modo a se compositas. Sed quid ad te, magne Lupe, comoedia vetus, qui meliora multo, nostro saeculo tradideris, quam Menander, Aristophanes et alii suo.... Multa ab illo prodita, praeter veteres leges poetarum, sed non contra.... Scriptum reliquit Cicero, illum esse bonum oratorem qui multitudini placet. Consule, ergo, multitudinem: nemo discrepat.... Sic ergo ut Rex, jus dicit poetis, ipse supra jus poetarum, ipse sibi ratio normaque poematis: quod sibi visum id ratum, firmumque esto.... Sic rex jubet.... Lupus rebus omnibus quae meliores esse probantur, nomen imposuit suum, et habent, et hunc dubitas novam poeseos artem posse condere? Id modo flagitat natura, postulat saeculi conditio, res denique poscunt.... Ciceronis orationes hodie in admiratione habemus, si tamen a Diis Manibus venisset Cicero et in Complutensi Theatro unam ex illis repeteret, praemolesti omnes dilaberentur....

»Non solum ergo novam artem posse tradere ad poemata judico, sed omnibus eum tanquam artem et poetices omnis regulam proponerem, quem sequi imitarique deberent. Quae, enim, facit, ea hodie natura, mores et ingenia poscunt, ergo arte facit, quia sequitur rerum naturam: contra si ad regulas veterumque leges Hispanice componeret, contra naturam rerum et

las libertades del teatro español, probando de paso la superioridad de Lope de Vega sobre todos los poetas antiguos. La apología del maestro Sánchez se compendia en seis proposiciones: 1.ª Las artes tienen su fundamento en la naturaleza. 2.ª Es lícito al varón docto y prudente alterar muchas cosas en las artes ya formadas. 3.ª La naturaleza no debe observar la ley, sino dar-

ingenia faceret, quia ars ab ingenio et natura proficiscitur, et vetera illa non capiunt nostri saeculi ingenia.

»Ipse videtur natura ipsa eloquens quae se exprimit.... Corpus vero poematis, sic ornat, componit et illustrat ut nihil a Symmetria et pulchritudine discrepet : summo sic aptat ut non ab humano ingenio, sed ab ipsa natura profectum esse videatur.... Vive diu

«Vir Celtiberis non tacende gentibus,
Nostraeque laus Hispaniae,»

Te Musarum chorus adoret, Apollo illis praesidere te annuat, et in magno deorum concilio aurea sede juxta se Jupiter assidere jubeat inter duas perpetuas comites, Minervam et Venerem, Gratiis, Musis, Deabus acclamantibus. Dicite:

»Io Paean.»

El entusiasmo, ó, mejor dicho, la idolatría, bien manifiesta en todo este ardorosísimo ditirambo, llegó en algunos á tan risible extremo, que la Inquisición de Toledo tuvo que recoger en 1647 una parodia del *Credo*, que empezaba: «Creo en Lope de Vega todo poderoso, poeta del cielo y de la tierra.» La gloria del grande inventor había sido tal, que insensiblemente llevaba los espíritus á la apoteosis. En una edad no cristiana, hubiera sido convertido en mito, y se le habrían levantado templos como á Homero.

El extremo á que llegó la venganza de los amigos de Lope contra Rámila, sólo se comprende en presencia del grabado que llevan las primeras ediciones de la *Dorotea*, y representa un escarabajo (Rámila) muerto al pie de un rosal, porque le envenenó el olor de las rosas. Al pie este dístico:

«Audax dum Vegae irrumpit Scarabaeus in hortos,
Fragantis periit victus odore rosae.»

la. 4.ª Es cosa bien hecha en Lope el crear arte nuevo. 5.ª En sus escritos, todas las cosas están ajustadas al arte, y él mismo es el arte vivo. 6.ª Lope ha superado á todos los antiguos poetas. Compendiaremos la curiosísima argumentación del orientalista complutense, el mayor revolucionario artístico que vió España en el siglo XVII, dentro de los principios de la escuela *naturalista.*

«La naturaleza da leyes, no las recibe. Con la experiencia y el raciocinio fueron los hombres inventando poco á poco las artes, y las dejaron imperfectas y rudas, para que otros después las perfeccionasen, porque sería grandemente pernicioso que las artes se mantuviesen siempre en el mismo estado. Si es cierto, como dejó escrito Aristóteles, que el arte imita á la naturaleza, el mayor artífice será el que más se acerque á la naturaleza misma. Si en las artes mecánicas es lícito, y cada día lo vemos, añadir nuevas cosas á lo inventado, ¿por qué no hemos de hacer lo mismo en las artes y en las ciencias? ¿No se separó Aristóteles de su maestro Platón? No nos hizo Dios á los españoles de otra materia distinta que al resto de los mortales.... También somos hombres, también somos ciudadanos romanos, y reclamamos los mismos derechos que tuvo Horacio. ¿Se dirá por esto que no tenemos arte infalible á la cual ajustar nuestros preceptos? ¿Y quién ha de dudarlo? *Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar á la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el in-*

genio del siglo en que se escribieron. Sólo por su modestia no quiere arrogarse Lope el título de creador de un arte nuevo, aunque haya formulado preceptos con la misma autoridad que Horacio. Pero yo no vacilo en darle lo que la naturaleza le concedió. Él se excusa con haber proseguido el modo de escribir comedias que encontró autorizado en su patria, separándose del ejemplo de los antiguos. Pero á ti, gran Lope, ¿qué te importa la comedia antigua, puesto que tú solo has dado á nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes? Muchas cosas has hecho *fuera* de las leyes de los antiguos poetas, pero no *contra* esas leyes. Tiene su precio la antigüedad, porque fué primero, y la lejanía engendra veneración. Pero conserven ellos su gloria; á ti te la dan inmortal los siglos presentes, y te la darán los futuros. Escrito dejó Cicerón que el buen orador es el que agrada á la multitud. Consúltala, pues; nadie discrepa; todos á una voz dicen que lo que hace Lope es lo mejor, y que debe ser tenido por ley y norma de todo poema. Ningún mortal alcanzó la gloria que tú. El oro, la plata, los manjares, las bebidas, cuanto sirve al uso humano, los elementos mismos, las cosas inanimadas, reciben el nombre de Lope cuando son excelentes. Tu pueblo te ha dado el cetro, y reinas con pleno derecho y soberanía sobre los poetas, como resplandece la luna entre los astros menores. Y así como al rey toca dar leyes, así tú, levantado sobre el derecho común de los poetas, debes ser la razón y norma

de todo poema; y si en tus obras se encuentra algo que parezca contradecir á las leyes de la poesía, debemos respetarlo en silencio, porque tú sabes la causa y nosotros la ignoramos; y al monarca pertenece dar leyes, y no recibirlas. Y de una cosa debes persuadirte: que con tus versos has alcanzado gloria mayor que la que en los pasados siglos conquistó nadie, ni por las letras ni por las armas. Pudo Lope dar nuevos nombres á las cosas, ¿y no podrá inventar nuevo arte de poesía? *Lo está pidiendo la naturaleza, lo piden las condiciones* de nuestro siglo: lo piden, finalmente, las cosas mismas. Todos admiramos hoy las oraciones de Cicerón; pero si Cicerón viniese, y en la Universidad de Alcalá pronunciase cualquiera de sus oraciones, nos moriríamos de fastidio. Ya que la naturaleza aborrece lo antiguo y se va detrás de lo nuevo, sigamos á la naturaleza para no quedarnos atrás. Tres edades ha tenido nuestra poesía: la de Juan de Mena, la de Garcilasso, la de Lope....

«....Si Virgilio nos hubiese dejado reglas para el poema épico, ¿no las seguiríamos? Pues ¿por qué hemos de rechazar las que nos da Lope para el teatro? ¿Acaso tuvo el Lacio un ingenio igual al suyo? Yo me atrevo á proponer sus obras como dechado y regla que todos deben seguir. *Lo que él ejecuta lo piden hoy la naturaleza, las costumbres, los ingenios; luego él escribe conforme al arte, porque sigue á la naturaleza. Por el contrario, si la comedia española se ajustase á las reglas y leyes de los antiguos, procedería*

contra la naturaleza y contra los fundamentos de la poesía. Parece que la naturaleza misma se expresa por su boca. De tal modo compone y adorna el cuerpo de sus poemas, que en nada discrepa de la simetría y de la hermosura. Entre los griegos encontramos algunos que le igualen en ciertas cualidades, pero ninguno en todas. Entre los latinos mucho menos.... Lope es superior á toda envidia.... Vive largo tiempo, oh varón digno de perpetua alabanza entre las gentes celtibéricas: El coro de las musas te adore, y cuando pases de esta vida, vete á tomar asiento en el concilio de los Dioses, junto al mismo Júpiter, entre aquellas dos Diosas, Minerva y Venus, que perpetuamente te acompañan, y arrúllente los cantos de las gracias, de las Musas y de las Diosas. Y ahora, en tu triunfo, repitamos todos: *Io Paean.*»

Al frente de una colección de poetas dramáticos de la escuela de Valencia [1], colaboradores de Lope en la grande empresa de la creación del teatro nacional, se lee un *Apologético de las comedias españolas*, interesante documento crítico, no tan original como el pomposo ditirambo que acabamos de trasladar, pero idéntico en las conclusiones. Va firmado este *Apologético* por Ri-

1 *Norte de la Poesía Española, illustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte), de laureados poetas Valencianos, y de doce escogidas Loas y otras Rimas á varios sujetos sacado á luz, ajustado con sus originales por Aurelio Mey.... Año 1616. Impreso en Valencia en la impresión de Felipe Mey. (El Apologético* ha sido reimpreso por Schack *(Nachträge,* páginas 52 á 56), y por Mesonero Romanos *(Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* tomo I).

cardo del Turia, pseudónimo, según unos, de D. Luís Ferrer y Cardona, teniente de gobernador de la ciudad de Valencia, y, según otros, del ilustre jurisconsulto Pedro Juan de Rejáule y Toledo. Schack y Münch Bellinghausen sostienen la primera opinión: Barrera la segunda: controversia para nosotros de poca importancia. Del *Apologético* son notables los siguientes trozos, en que el autor contesta á las objeciones de Cascales y de Cervantes sin nombrarlos:

«Suelen los muy críticos Terensiarcas y Plautistas destos tiempos condenar generalmente todas las comedias que en España se hacen y representan, así por monstruosas en la invención y disposición, como impropias en la elocución, diciendo que la poesía cómica no permite introducción de personas graves, como son Reyes, Imperadores, Monarcas y aun Pontífices, ni menos el estilo adecuado á semejantes interlocutores.... haziendo mucho donayre de que introduzgan en las comedias un lacayo, comunicando con él altas razones de estado y secretos lances de amor, assí mesmo de ver los pastores tan entendidos, tan filósofos morales y naturales, como si toda su vida se hubieran criado á los pechos de las Universidades más famosas.... Y añaden que si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, ¿cómo quieren que en la primer jornada ó acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo esto pasa en discurso de dos horas?»

Ricardo del Turia opina que todos estos repa-

ros tienen fácil contestación dentro del arte clásico y escudándose con ejemplos de la misma tragedia ateniense: «Bien pudiera yo responder.... que ninguna comedia de cuantas se representen en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél el negocio particular, la risa y los donayres, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna á la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes. ¿Qué tragedia hubo jamás que no tuviesse más criados y otras personas de este jaez, que personajes de mucha gravedad? Pues si vemos al *Oedipo* de Sophocles, hallaremos aquella gallarda mezcla del rey Creonte y Tyresias con dos criados que eran pastores de ganado: y si echamos mano de la comedia de Aristóphanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduze que hablan en sus fábulas, pues si debaxo de un poema puro, como tragedia y comedia, vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, ¿qué mucho que en el mixto como tragicomedia la hallemos [1]?»

«Cuando por los españoles fuera inventado este poema, antes es digno de alabanza que de re-

1 Á estos ejemplos tan decisivos, derivados de un conocimiento libre y directo de la verdadera antigüedad, llama *razones sofísticas* el Sr. Mesonero Romanos, deslumbrado por el falso clasicismo moratiniano que imperaba en su juventud.

prehensión, dando por constante una máxima.... y es que los que escriben es á fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme á las reglas que pide aquella compostura: y haze mal el que piensa que el dejar de seguillas nace de ignorallas.... Supuesta esta verdad, pregunto: ¿qué hazaña sea más dificultosa? ¿La de aprender las reglas y leyes que cursaron Plauto y Terencio, y una vez sabidas, regirse siempre por ellas en sus comedias, ó la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos? Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día.... Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia: dígolo porque una tabla ó lienzo, de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento ó memoria con más dificultad, pues es al paso de los libros ó capítulos en que el autor la distribuye, y assí, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un Príncipe, pero las hazañas que prometió tan estrecho principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria, que sus heroycos hechos le prometieron. Y assimismo en aquel breve término de dos horas querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos (dejando lo que es meramente cómico para los entremeses que se usan agora).

»Pues si esto es assí, y estas comedias no se han de representar en Grecia ni en Italia, sino en España, y el gusto español es deste metal, ¿por

qué ha de dexar el poeta de conseguir su fin, que es el aplauso.... por seguir las leyes de los pasados, tan ignorantes algunos, que inventaron los Prólogos y Argumentos en las comedias, no más de para declarar la traza y maraña dellas, que sin esta ayuda de costa, tan ayunos de entendellas se salían como entraban ?» Luego cita las novedades tragicómicas, introducidas por Guarini en *el Pastor Fido*, especialmente el papel del Sátiro [1].

Si el maestro Alonso Sánchez fundó en el *naturalismo* y en el principio de imitación la defensa de Lope; si Ricardo del Turia fué á buscar á la tragedia de Sófocles, á la comedia aristofánica y á la pastoral italiana ejemplos de la misma variedad de elementos humanos que en el dra-

1 Otro poeta de la escuela valenciana, el mayor de todos, Guillén de Castro, en su comedia de *El Curioso impertinente* (tomada de la novela de Cervantes), hace la apología del teatro español con los mismos argumentos que Ricardo del Turia :

«............Si examinadas
Las comedias, con razón
En las repúblicas son
Admitidas y estimadas,
Y es su fin el procurar
Que las oiga un pueblo entero,
Dando al sabio y al grosero
Que reir y que gustar,
¿ Parécete discreción
El buscar y el prevenir
Más arte que el conseguir
El fin para que ellas son ?»

Á la escuela de Valencia pertenece también un donoso romance de D. Carlos Boyl Vives de Canesma, «*Á un licenciado que deseaba hacer comedias.*» (Vid. *Norte de la Poesía española.... Segunda parte de laureados poetas valencianos, 1616.)* Es una especie de poética dramática.

ma español tachaban sus adversarios, Tirso de Molina (el único poeta español que puede ponerse al lado de Cervantes y de Lope, y muy cerca de Shakespeare), trituró la doctrina de las unidades con argumentos muy análogos á los que emplea Manzoni en su famosa carta al académico francés que había hecho la crítica de su *Carmagnola*. «La verosimilitud y el interés en los caracteres dramáticos, como en todas las partes de la poesía (decía Manzoni), se derivan de la *verdad*. Pues bien: esta verdad es cabalmente la base del sistema *histórico*, es decir, del que rechaza las unidades. Para probar que la persistencia de un personaje en un mismo designio contradice á la verosimilitud cuando se extiende más allá del término prescrito por las reglas, sería necesario probar que á ningún hombre le sucede aspirar á un fin lejano de más de veinticuatro horas en el tiempo, y de más de algunos centenares de pasos en el espacio; y para tener el derecho de sostener las unidades, sería preciso haber demostrado que el espíritu humano está constituído de tal modo, que se disgusta y se fatiga de verse obligado á seguir los propósitos de un hombre más allá de un solo lugar y de un solo día.»

Tirso, en su raro libro de *Los Cigarrales de Toledo*[1] (que para vergüenza nuestra aguarda

1 *Cigarrales de Toledo. 1.ª parte. Compuestos por el Maestro Tirso de Molina. Natural de Madrid. En Madrid, por Luys Sánchez. Año de 1624.* 4.° — *Barcelona, por Jerónimo Margarit, 1631.* 4.°

Salvá cita una primera edición de 1621; pero nos da pocas señas de ella, porque su ejemplar estaba falto de preliminares.

todavía una reimpresión íntegra), intercala entre las novelas, que son la mayor parte del tomo, tres comedias, de las mejores suyas, una de ellas *El Vergonzoso en Palacio*. Finge que fué representada entre las recreaciones de un Cigarral donde muchas damas y caballeros formaban una especie de *Decamerone* toledano (salvo no ser diez las jornadas), y nos describe el efecto que hizo en los espectadores, y los varios pareceres que suscitó: «Entre los muchos desaciertos (dijo un presumido), el que me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el poeta de los límites y leyes con que los primeros inventores de la comedia dieron ingenioso principio á este poema, pues siendo así que éste ha de ser una acción, cuyo principio, medio y fin acaezca á lo más largo en veinte y cuatro horas, sin movernos de un lugar, nos ha encajado mes y medio por lo menos, de sucesos amorosos: pues aun en este término parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta á querer tan ciegamente á un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad, y, últimamente, arriesgar su fama á la arrojada determinación de un hombre tan humilde.... Iba á proseguir el malicioso arguyente, cuando, atajándole D. Alejo, le respondió: «Poca razón habéis tenido, porque la comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa, y, á mi parecer, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra

el instituto primero de sus inventores. *Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente se puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que, sin pasarse siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores, que, comenzando á pretenderla por la mañana, se case con ella á la noche?* ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas y pintar los demás afectos y accidentes, sin los cuales el amor no es de ninguna estima? ¿Ni cómo se podrá preciar un amante de firme y leal, si no pasan algunos días, meses, y aun años, en que se haga prueba de su constancia? *Estos inconvenientes, mayores son en el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días; pues así como el que lee una historia en breves planas, sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares*, la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer; *y no siendo esto verísimil en un día, tiene obligación de fingir que pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta*; que no en vano se llamó la poesía pintura viva, pues, imitando á la muerta, ésta, en el breve espacio de

vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden á la vista lo que significan, y no es justo que se niegue á la pluma la licencia que conceden al pincel. Y si me argüís que á los primeros inventores debemos, los que profesamos sus facultades, guardar sus preceptos.... os respondo que aunque á los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso es cierto que, añadiendo perfecciones á su invención (cosa, puesto que fácil, necesaria), es fuerza que, quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia.... *Esta diferencia hay de la naturaleza al arte, que lo que aquella desde su creación constituyó, no se puede variar, y así siempre el peral producirá peras, y la encina su grosero fruto,* y con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima á que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi constituye en otras diversas.... ¿Qué mucho que la comedia varíe las leyes de sus antepasados, y ingiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambas, introduzga ya personajes graves como la una, y ya jocosas y ridículas como la otra? Además, que si el ser tan excelentes en Grecia Esquilo y Eurípides, como entre los latinos Séneca y Terencio, bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores, la excelencia de nuestra española *Vega* las hace tan

conocidas ventajas en entrambas materias.... que la autoridad con que se les adelanta es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. *Que si él en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la plebe.... dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante á arrogancia lo que es política perfección;* pero nosotros.... es justo que á él, como reformador de la comedia nueva.... le estimemos.»

Después de esta apología, la más brillante y nerviosa que conocemos de la antigua escena, ofrecen interés muy secundario la *Urna Sacra* de Pellicer, compuesta (y esto es lo más curioso) por un culterano, á quien Lope había maltratado en el *Laurel de Apolo*, el *Fénix Mantuano* de León Pinelo, las oraciones fúnebres pronunciadas en las exequias de Lope por los dos judaizantes Godínez y Cardoso, la comedia anónima *Honras de Lope de Vega en el Parnaso* [1], y otra multitud de prosas y versos compuestos con ocasión de la muerte de Lope: de todo lo cual tejió fúnebre corona el

[1] Su verdadero autor D. Gabriel de Moncada, que, después de una vida tormentosa, murió santamente en el convento de Capuchinos de la Paciencia.

Dr. Juan Pérez de Montalbán en su *Fama Póstuma* [1]. Todos, predicadores, poetas, españoles, italianos, lejos de aceptar la calificación de *barbarie* lanzada por Lope sobre su teatro, afirman unánimes que *puso la última mano en el arte;* que antes de él *calzaba el teatro desaliñado zueco;* que su exemplo y sus preceptos *pulieron la rudeza común;* que quien no sigue á Lope, *profana las leyes de la imitación, desvíase de las de la naturaleza y desampara las del arte;* y, finalmente, que siendo la poesía *imitación en verso*, lícito es buscar nuevas imitaciones de costumbres modernas. Puede decirse que la *Fama Póstuma*, impresa en 1636, representa el triunfo definitivo de la escuela española, así en la práctica como en la teoría. El teatro nacional no tenía ya impugnadores. Los más doctos humanistas, como Alonso Sánchez y Miguel Juan Bodí, se habían convertido en panegiristas de Lope. En Italia se imprimía un tomo entero de versos á su memoria, encabezado con una oración del entonces dictador literario Marini, que, entre otros mil encarecidos elogios, llamaba á Lope el poeta de Europa, el ciudadano del mundo, el Colón de las Indias de la riqueza poética, y hacía curiosísima profesión de fe romántica y española en estos términos que literalmente traduzco, porque son la prueba más solemne de la difusión de nuestras doctrinas literarias en Europa, y de la influencia

1 Véanse los tomos XIX, XX y XXI de las *Obras sueltas* de Lope, publicadas por Sancha.

que ejercieron en la poesía italiana del siglo XVII[1]. «Estimo que sería conveniente desengañar á los hombres (dice Marini hablando con Apolo), de que esto que llaman Arte no fué nunca ley tuya, sino invención de ingenios defectuosos y pobres, que no pudieron dejar ligados á su observancia á los ingenios superiores que les sucedieron, ni mucho menos incapacitados de añadir ó disminuir algo á sus reglas.... Verdadero arte de Comedias es el que pone en el teatro lo que agrada á los oyentes: esta es regla invencible de la naturaleza, y querer los que carecen de ingenio sustentar que una figura es bella porque tiene los lineamentos del rostro conformes al arte, si le falta aquel arte inexplicable é invisible con que la naturaleza los liga, será querer sostener que la naturaleza es inferior á los que, reventando de críticos, fingen á su beneplácito el arte.»

Ni Schack ni otro alguno de los historiadores de nuestro Teatro, han hecho mérito de una ingeniosísima apología de nuestro sistema dramático, perdida en un libro, donde por su título nadie ciertamente iría á buscarla. Un D. Francisco de la Barreda, escritor montañés, bastante oscuro, pero muy digno de memoria, como se ve-

1 *Essequie Poetiche, ovvero lamento delle Muse italiane in morte del signor Lope de Vega.... Rime e Prose raccolte dal signor Fabio Franchi Perugino* (en el tomo XXI de Lope). Todo este tomo, especialmente la bella elegía de Fulvio Testi, y el ingeniosísimo *Ragguaglio di Parnasso,* de Fabio Franchi, es de excepcional importancia para el estudio de nuestra acción sobre la literatura italiana.

rá, imprimió en 1622 una elegante traducción del *Panegírico de Plinio á Trajano* [1], acompañada, según el gusto del tiempo, de una serie de discursos políticos y morales. El noveno de estos discursos lleva el rótulo de *Invectiva á las comedias que prohibió Trajano, y Apología por las nuestras*. No se escribió mejor poética dramática en el siglo XVII. Todos los argumentos de Tirso, de Ricardo del Turia, de Alfonso Sánchez, se encuentran recogidos y enlazados por Barreda, y esforzados y subidos de punto con propia y varonil elocuencia y con espíritu racional y siste-

[1] *El mejor Príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica deducida y traducida del panegírico de Plinio, ilustrado con imágenes y discursos: Al Excmo. Sr. D. Gaspar de Guzmán.... Autor el licenciado D. Francisco de la Barreda. Con privilegio, en Madrid, por la viuda de Cosme Delgado, año 1622.* 8.°, 146 hs., sin contar siete de principios.

Reimpreso en el siglo pasado con este título:

«*El Panegírico de Plinio en castellano, pronunciado en el Senado en alabanza del mejor príncipe Trajano Augusto.* Madrid, 1787, *en la imprenta de D. Antonio Espinosa.*» 4.°, 308 pp.

El Sr. Cánovas, en el notabilísimo discurso que leyó este año en la apertura de cátedras del Ateneo de Madrid, menciona como la apología más digna de consideración por su valor crítico de cuantas se hicieron de nuestra antigua escena, la contenida en el *Epítome de los hechos y dichos del Emperador Trajano* (Valladolid, 1654), obra póstuma de un D. Luís de Morales Polo, cuya muerte gloriosa refiere luego. Hasta la hora presente no ha caído en mis manos el libro de Morales Polo; pero me parece tan singular el hecho de que dos autores hayan coincidido en tratar con el mismo criterio una materia tan inconexa de los hechos del Emperador Trajano, como lo es la apología de la comedia española, que casi me doy á sospechar que el libro de Morales Polo sea un plagio del de Barreda, muy anterior en su fecha.

mático en medio de sus mayores audacias. Apenas encuentro palabras con que encarecer el mérito de este olvidado discurso. En otros tiempos, Barreda hubiera sido un discípulo de Lessing ó de Schlegel. Veamos cómo entiende y expone el principio naturalista de la imitación:

«Las naciones extranjeras condenan por faltas de arte todas las comedias que no se arriman á la antigüedad, que ellos llaman *imitación*. Descortecémoslo despacio. El arte que dicen desampara nuestras comedias, ó consta de los preceptos de Aristóteles, ó de la imitación de los cómicos antiguos. Aquél ni éstos no acertaron.... luego mal nos acusan. Es el arte una observancia atenta de exemplos graduados por la experiencia, y reducidos á método y á majestad de leyes. Su principio es la curiosidad.... Aristóteles no pudo darnos el arte que no tenía. No le tenía, porque en su tiempo, confiesa él mismo que no habían llegado á colmo estos poemas. Pues si no habían llegado á colmo, ¿quién le hizo el arte de ellos á Aristóteles? ¿De qué exemplos observó cuál era decente, cuál impropio? De dos maneras puede defenderse Aristóteles; ó diciendo que tuvo por exemplo á Homero.... ó que la Filosofía le enseñó razones con que darlas forma: en lo uno y en lo otro anda manco: luego mal se defiende.... Elegantemente dice Escalígero: no hemos de reducir el arte á Homero, sino Homero al arte. Si fué la filosofía.... la razón, que es aquel resplandor celestial que está aposentado en nuestros cuerpos, no tiene respeto á nadie por ser quien

es. Examinemos los preceptos que él funda en razón y nosotros no obedecemos.

»Las comedias que hoy gozamos son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas, cuyas especies (aun repartidas) dieron lustre á los antiguos.... Esta variedad de poemas en nuestra comedia está muy defendida, porque siendo la comedia pincel de acciones, hay muchas que tienen de todos afectos.... Parécele á Aristóteles que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y apartadas.... Hay hombres tan supersticiosos de la antigüedad, que sin más abono.... le siguen tenazmente.... Pecó en esto un moderno que trasladó el arte de Aristóteles, y ultrajó nuestras comedias como extrañas. Es la poesía (dice Horacio) como la pintura.... Aristóteles concisamente la define, diciendo que es *imitación*. Para ser perfecta una pintura, bástale ser fiel: hay, pues, acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca en un mismo punto, en una misma persona. El poema, pues, que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la Poesía:.... El norte de la poesía es la *imitación*.... Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre: no hay más arte: no hay más leyes á que sujetar el cuello: esta es epílogo, que *imite*.... ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? Esta Comedia, ¿no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que se ha de referir á su imagen.... La misma quiebra padece aquel precepto que manda que la

acción no sea más que una. Esto está mal entendido de los críticos, que piensan que se ha de considerar en que no sea más de una persona, que llaman *fatal*, la que da el alma al poema. Yerran en esto algunos cómicos de nuestros tiempos, que hacen comedias de toda la vida de un hombre.... Una acción se debe entender ***un caso solo*** (aunque intervengan muchas personas, como dos amantes de una misma dama, etc.).

Luego combate las unidades de lugar y tiempo: «¿Quién impide que en dos horas de la representación se pinten largas historias?.... Esto hace la poesía, porque es pintura: suple con relaciones lo que no puede mostrar á los ojos.... Díganlo ó no lo digan los antiguos, ¿los sucesos no han menester tiempo? Pues imitémoslos como sucedieron, sea breve ó largo....

»No hallando, pues, el arte en Aristóteles, preguntemos á la imitación de los Cómicos antiguos.... La imitación de los antiguos no basta, ó no es acertada de la forma que la hacen los modernos.... Preguntemos á Esquilo.... y nos aconsejará que no reparemos en eso, sino que mezclemos risa y llanto, personas humildes y majestuosas.... Acaso noslo dirá Eurípides. Veámoslo en su *Electra*, en su *Elena*: iguales andan en ellas los juegos y los cuidados, las burlas y las veras....

»Veamos si podemos hacer una comedia conforme al arte de los Latinos. Salga á nuestro teatro lo dilatado de sus soliloquios, examinen nuestra paciencia. Salga la poca variedad de pa-

sos y la demasiada dilación en cada uno, el poco cuerpo de la historia que representa, el poco adorno, pompa y gallardía [1].» «No basta que la poesía enseñe si no deleyta.»

De la comedia de Plauto dice que «es larga en los soliloquios, poco rica de variedad, poco hermosa de flores, muy humilde en las personas, muy tibia en las sales. Y tal que si se representase ahora, no pudiéramos sufrirla, porque nos tiene mal enseñados la gallardía, pureza y majestad de las nuestras.

»Italia, teniendo tan claros ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera: no se atreven á salir de aquellos claustros: son inviolables aquellos muros, no es acertado, en su opinión, lo que no es imitado, y no echan de ver que si los mismos á quienes.... imitan hubieran sido cobardes.... quedaran cortos como ellos. Crece el arte con el tiempo, él le alienta, él le cría: él sobre sus hombros le pone en la cumbre de la perfección, deposita sus tesoros en el atrevimiento. Grande ingenio prometen de sus autores el Pastor Fido y la Aminta: grande y digno de admiración, pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad.... No es religión, superstición es del arte la escrupulosa imitación....

»Salga hoy al teatro la más graciosa, la más aliñada, la más hermosa comedia de Plauto, y

1 Sin embargo, Barreda, en otro lugar, aboga por el uso de los coros.

tendrá tantos acusadores como ojos la miraren.... Las comedias antiguas ya no parecen sino diseños ó sombras de éstas. No hay para qué el teatro se haga tribunal ó púlpito.... basta que aconseje como amigo, sin que amenace como juez.

»Ya he dicho cómo no basta la imitación de los antiguos para laurear el arte : ahora digo que no la aciertan los que piensan que la abrazan.

»Los modernos que imitan las fábulas y voces de los antiguos, yerran dos veces : la primera, porque se oscurecen, y en esto no los imitan, pues ellos se daban á entender con facilidad á todas gentes de aquel modo.... La segunda, porque no creen, antes saben de cierto que aquellos dioses son falsos.... Para hacer la metonimia, pondré en lugar de la voz fuego la de Vulcano : esto no puede ser, porque yo no tengo á Vulcano por autor del fuego, y si los antiguos hablaron de esa forma, fué porque creían que aquel era causa de este efecto.... Dirán los poetas que esto se salva porque es imitación de los antiguos. No es imitación : imitación es hacer yo con cuanta semejanza puedo lo que otro hace. Aquí no hago lo que los antiguos; según eso, no los imito (porque ellos creían, y yo no).... Si yo, tratando de enseñar agricultura, invocara á Pan, Sylvano y otros.... no imitara á Virgilio en esto, porque si él los invoca, si los pide favor, es porque piensa que se le pueden dar : yo sé que no pueden dármele : luego no les pido favor.... Esta es imitación propiamente, que si los antiguos pedían

socorro, le pidamos también : si á quien entendían que le repartía, á quien sabemos que le reparte....» (Censura los epitafios, los epitalamios, etc.)

De los que imitan la corteza de la poesía antigua y no su alma, dice :

«Y de la manera que yendo yo á buscar un amigo, y no hallándole en casa, fuera necia respuesta decirme : Fulano á quien buscáis no está en casa, pero aquí está un sombrero suyo ; así es necia la poesía que en vez de mostrarnos el concepto, la alteza, el alma que buscamos en ella, no nos muestra sino el vestido y adorno, y no el más galán, sino el más ordinario y de menos costa de ingenio. No muestra más que galas esa imitación falsa.... Ni enseña, ni deleita.»

Censura á los que introducen personas divinas y santos : «Pecan en el decoro, porque ¿cómo pueden colores humanos retratar luces divinas? Yerran en la propiedad, porque no hay *afectos* en aquellos sujetos sacrosantos, sino purezas y tranquilidades....

«Esta es la causa porque en nuestra edad no todos entienden la poesía : debiendo ser clara para imitar á los antiguos, á quienes piensan imitan, hácenla obscura.... Quieren hablar como gentiles entre christianos, como latinos entre españoles, ¿cómo los han de entender? Mientras la poesía no fuere clara como el sol, no es poesía....

»Bien sé que peligra mi crédito, porque escribo cosa que nadie hasta hoy ha pensado....

»¿Quál será, pues, el arte de las comedias?....

:

Un precepto solo basta, que los ciñe todos: saber que todo poema es *imitación*. Aquel, pues, será perfecto sin más leyes que imitare la acción con puntual propiedad: esto ha hecho España excelentemente: luego guarda el arte [1].»

El impulso independiente comunicado á nuestra crítica por Sánchez, por Tirso y por Barreda, duraba todavía en tiempo de Carlos II, como es de ver en ciertos apuntes sobre el teatro, encontrados por Gallardo entre los borradores del jesuíta P. José Alcázar, que escribía en 1690. El P. Alcázar cree firmemente en la fecundidad inagotable de las formas artísticas («No hay arte que no sea infinita: ninguna se puede agotar: ninguna puede llegar al fin») y en el continuo progreso de la estética: «Como los antiguos dejaron sin usar muchas cosas para que las explicara nuestra edad, así nosotros dejaremos, para que las ilustren ó las hallen los pósteros.... como el día de hoy es más docto que el de ayer, así es menos docto que el de mañana.... La condición mejor es la del último.... No debemos seguir en todo á nuestros mayores, ni contentarnos con lo que hallaron.» Establecida así la preferencia de los modernos sobre los antiguos (cuestión tan debatida en Francia por aquellos mismos días),

1 En el discurso 1.° «*Del lustre de la Eloqüencia en la edad de los Romanos, y razones de su oscuridad en la nuestra,*» encontramos estos atrevidos conceptos: «Es imposible sea elegante y culta la oración si no lo es la cosa de que se trata.... Llevábannos esta ventaja los oradores antiguos.... *tuvieron vacío en que extender las alas.*»

juzga que Lope de Vega no tuvo razón en reconocer culpa donde no la había, puesto que «los antiguos ignoraron el arte de hacer comedias, y él las inventó.» Hace propios los pensamientos y hasta las frases de Tirso, niega la distinción entre la comedia y la tragedia, como no sea en el desenlace, y reduce su poética dramática á estas seis proposiciones:

1. Todas las cosas que se representen en la comedia deben ser posibles, así divididas como juntas.

2. Es cosa vana que se haya de representar en dos horas lo que pudo suceder en dos horas, no más. La comedia es semejantísima á la pintura. Pues si en una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra, y aun también todo el cielo, ¿por qué no se podrá representar en una breve comedia, que no exceda de una ó dos horas, toda la vida de Nerón? La semejanza se diferencia de la identidad. Las cosas representadas y las que las representan, deben ser semejantes y diversas. Como en el sueño, que es cosa natural, así en la Comedia se pueden representar muchos años en una ó en dos horas.

3. La ley que determina el número de las personas que hablan ó cantan, es vana.

4. En todas las comedias bastan tres jornadas.

5. El mejor modo de escribir ó de representar las comedias es el que más agrade al pueblo, puesto que se hacen para que se recree decentemente.

6. Toda tragedia es comedia, pero no toda comedia es tragedia [1].

El hecho solo de profesarse sin escándalo tales máximas en un colegio de Jesuítas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima del gran camino que habían hecho las ideas románticas, amparadas, es verdad, por una serie de obras maestras, que son siempre el mejor argumento en pro de una escuela literaria. De hecho el rigorismo pseudo-clásico estaba muerto, y fué menester que Luzán, educado en Italia y admirador de los franceses, viniera á resucitarle. La libertad crítica de que el P. Feijóo hacía alarde en *El No sé qué* y en la *Razón del gusto*, heredada era de nuestros preceptistas del siglo XVII. La victoria de éstos, aunque sangrienta y muy disputada, había sido completa. Enmudecieron los últimos secuaces de Figueroa, de Antonio López y de Cristóbal de Mesa, y quien recorra los escritos de los más doctos varones de fines de la décimaséptima centuria, la *Rythmica* de Caramuel [2], la disertación de *Hodierna Hispa-*

1 Vid. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo I, artículo *Alcázar (José)*. El manuscrito que vió Gallardo pertenecía á la biblioteca doméstica de los Jesuítas de Madrid.

2 Son dignos de trasladarse estos dísticos en que define Caramuel la comedia:

«Humanae est vitae speculum comoedia: monstrat
Quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni.
Quid praeter lepidosque sales, exsultaque verba,
Et genus eloquii purius inde petas.
Quae gravia in mediis occurrant lusibus et quae

na Comoedia, que el ilustre jurisconsulto Ramos del Manzano intercaló en su comentario á las *Leyes Julia y Papia* (1678), el prólogo de Nicolás Antonio á su *Bibliotheca Nova*[1], hombres todos educados (nótese esto) en el dogmatismo clásico, se admira de encontrar en ellos las más singulares condescendencias con el gusto popular. ¡Ojalá no las hubiesen mostrado iguales con el culteranismo!

Jucundis fuerint seria mixta jocis.
Quàm sint fallaces servi, quàmque improba semper,
Fraudeque et omnigenis femina plena dolis.
Quàm miser, infelix, stultus et ineptus amator,
Quàm vix succedant, quae bene coepta putes.»

1 Dice hablando de Lope: *Huic debetur prorsus Comoedia Hispana, in qua compensatis nonnullis levioribus vitiis cum maioribus et pluribus virtutibus, absque controversia regnamus.*

Nada he dicho en esta obra de los escritores que en pro ó en contra discurrieron sobre la licitud de las representaciones dramáticas y sobre su valor ético, con argumentos muy semejantes á los que en Francia se adujeron en las dos célebres controversias de Bossuet con el P. Caffaro, y de Rousseau con D'Alembert. En rigor, esta cuestión no pertenece á la Estética, que no da luz ni principios para resolverla, sino á la ciencia de las costumbres, á la Ética. Lo contrario sería involucrar dos criterios distintos, haciendo que el uno y el otro padeciesen y se maleasen de resultas de la mezcla. Por otra parte, en la España del siglo XVII, los teólogos que combatieron el teatro, prescindían en absoluto de su valor como creación artística, limitándose á repetir las invectivas de los Santos Padres contra los espectáculos, ó acusándolos de ser cátedra de pestilencia y oficina de deshonestidades. Los defensores, por el contrario, aceptando el principio de la trascendencia moral de la comedia, hacían mucho hincapié en considerarla como escuela de costumbres. Ni unos ni otros hacían aplicación de sus ideas abstractas á las obras que real y verdaderamente se representaban, de donde nacía el que se extremasen ciega y fanáticamente en el encomio ó en la censura genéricas é indeterminadas. Por

Porque fué fatalidad de nuestra literatura que al mismo tiempo que en brazos de Lope y de los poetas valencianos crecía robusta la planta del teatro nacional, comenzase á roer el tronco de nuestra poesía lírica el gusano de la afectación, unas veces conceptuosa, otras veces colorista. Confúndense generalmente dos vicios literarios

---

otra parte, tampoco se levantaban hasta explicar las relaciones metafísicas entre el bien y la belleza, por lo cual su argumentación carecía de todo valor científico. El que quiera enterarse de todos los pasos que siguió esta célebre controversia, deberá consultar con particular ahinco las obras siguientes:

—*Joannis Marianae è Societate Jesu Tractatus VII.... Coloniae Agrippinae, sumptibus Antonii Hierati, 1609.* Tratado III *De Spectaculis* (pp. 127 á 188). Libro de admirable latinidad, como todos los de su autor, y notable singularmente por la belleza de frases con que describe los efectos enervadores del deleite. El mismo autor tradujo al castellano esta obra con el título de *Tratado de los juegos públicos* (Vid. *Obras del P. Mariana*, edición Rivadeneyra, tomo II, pp. 413 á 462), añadiéndole un capítulo entero, algo inconexo, pero de ardorosísima elocuencia y de grande alcance político y social *sobre el estado presente de las cosas en España.* La erudición clásica del P. Mariana le mueve en lo restante del libro á dilatarse mucho en noticias históricas de los espectáculos antiguos, olvidando por completo los de su tiempo.

—*Tratado de las comedias en el qual se declara si son licitas. Y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas. Por Fructuoso Bisbe y Vidal* (pseudónimo del jesuita Juan Ferrer). *Va añadido un sermón de las máscaras y otros entretenimientos, por el P. Diego Pérez. Barcelona, Jerónymo Magarit, 1618.* 8.°, 16 hs. prls. y 113 folios. (Copio de Salvá esta portada, porque á mi ejemplar le falta la primera hoja.) Es de todos los impugnadores de las representaciones escénicas que yo he leído, el que trata el asunto con mayor sensatez y templanza; pero para la historia del teatro sirve poco, y para la Estética nada.

distintos y aun opuestos, el vicio de la forma y el vicio del contenido, el que nace de la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción, y el que vive y medra á la sombra de la sutileza escolástica y de la agudeza de ingenio, que adelgaza los conceptos hasta quebrarlos, y busca re-

—*Epístola de Cascales al Apolo de España Lope de Vega*, en defensa del teatro, que se había suspendido en Murcia á instancia de algunos predicadores. (Vid. *Cartas Philológicas*, ep. III de la 2.ª Década.)

—*Defensa de libros fabulosos y poesías honestas, y de las comedias que ha introducido el uso en la forma que hoy se representan en España*, por D. Luís de Ulloa Pereyra, al fin de sus *Obras*, ed. de 1674 (pp. 332 y ss.).

—*Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la Aprobación á las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, impressa en 14 de Abril del año de 1682*. Obra póstuma del trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera, admirador apasionado de Calderón; 1752. Este libro responde á otro titulado:

—*Discurso Theológico y político sobre la Apología de las comedias que ha sacado á luz el P. Manuel Guerra con nombre de aprobación de la quinta y sexta parte de las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca. Por D. Antonio de la Puente Hurtado de Mendoza.*

De otros escritos de menos importancia dan razón Ticknor, Schack, y el primer tomo del *Origen del histrionismo*, de Pellicer, donde hay una larga relación de las providencias oficiales relativas al teatro, y de las consultas y deliberaciones de los teólogos, que siempre anduvieron discordes en este punto.

Llamo la atención sobre el discurso de Cascales por una circunstancia notable, que viene á desmentir la idea que de su rigorismo clásico hubiéramos podido formarnos por las *Tablas Poéticas*. Me refiero al elogio que hace de Lope de Vega «como el que más ha ilustrado la poesía cómica en España, dándole la gracia, la elegancia, la valentía y ser que hoy tiene.»

laciones ficticias y arbitrarias entre los objetos y entre las ideas. Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, é inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas. Al revés, el caudillo de los conceptistas no presume de dogmatizador literario, forma escuela sin buscarlo ni quererlo. Sigue los rumbos excéntricos de su inspiración, que crea un mundo nuevo de alegorías, de sombras y de representaciones fantásticas, en las cuales el elemento intelectual, la tendencia satírica directa, si no predominan, contrapesan á lo menos el poder de la imaginativa. Quevedo no hace versos por el solo placer de halagar la vista con la suave mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo*: acostumbrado á jugar con las ideas, las convierte en dócil instrumento suyo, y se pierde por lo profundo como otros por lo brillante.

Tarea es reservada para la historia de la literatura española el distinguir con claridad ambos impulsos artísticos, y explicar el extraordinario fenómeno de su aparición precisamente en los momentos en que la cultura genuínamente española había llegado á la cumbre. ¿Llevaba en sí esta civilización el germen de su ruína, como temerariamente pretenden algunos? ¿Puede explicarse por circunstancias sociales, religiosas ó

políticas peculiares de España el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tender sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado á la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas, y de innovador en los vocablos?

Á mi entender, tal explicación, derivada de criterios extraños al criterio estético, peca de falsedad por su misma base. Es falsa en cuanto niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español, precisamente en el siglo XVI, en la edad en que se mostraron más activas y fecundas la teología y la filosofía, es decir, las dos ciencias que especulan sobre los objetos más altos de la actividad humana. Es falsa, además, porque uno de esos vicios, el *conceptismo*, lejos de nacer de penuria intelectual, se fundaba en el refinamiento de la abstracción; era una especie de escolasticismo trasladado al arte. Y es falsa, finalmente, porque la historia nos enseña que semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que un poco antes ó un poco después, y en algunas partes al mismo tiempo, hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa, no sólo en Italia, país de reacción católica lo mismo que España, y á la cual muy de cerca llegaba nuestra influencia, sino en la protestante y libérrima Inglaterra; en Francia, cuna del pensamiento escéptico; en Alemania, solar de la Reforma y de la independencia metafísica. Si la intolerancia religiosa y política se alegan como causa bastante para explicar el culteranismo es-

pañol, semejante explicación no alcanza para el *eufuismo* inglés, ni para la literatura del tiempo de Luís XIII, ó para el estilo de las *précieuses*, en Francia, ni, finalmente, para los inauditos excesos de pedantería á que llegó la literatura alemana en el siglo XVII.

Parece que las raíces de un fenómeno literario que no es local, sino que extiende sus ramas por toda Europa, deben buscarse, ante todo, en el arte mismo, es decir, en alguna concepción artística, en algún modo de entender y de reproducir la belleza, que durante algún tiempo fuese común á todos los pueblos de Europa. ¡Y cosa singular! Los vicios literarios se parecen en todas partes, pero también se parece la brillante literatura del siglo XVI que les precedió, y cuyo foco está en Italia. No hablamos ahora de los tres grandes poetas del Renacimiento, el Ariosto, Shakespeare, Miguel de Cervantes, que encarnaron en sí toda la grandeza de aquel período de transformación y de plenitud humana. ¡Dichosos mortales, que sintieron llegar á su pecho en oleadas el regocijo de la invención y la alegría de la vida! Pero debajo de esta poesía heroica del mundo moderno, que amorosamente se despedía de la Edad Media, reproduciendo con blanda y simpática ironía sus ficciones, floreció simultáneamente en toda Europa una poesía convencional y de sociedad, elegantísima á veces, pero casi siempre falsa, á no ser cuando el sentimiento lírico y personal acertaba á levantarla: poesía medio bucólica, medio petrarquista, la cual volun-

tariamente se aisló del arte popular, cegó las vivas fuentes de la poesía indígena de cada pueblo, formó en las Academias y en los palacios de Reyes y magnates una aristocracia intelectual, que si produjo el buen efecto de dar suavidad al trato, delicadeza á la expresión de los afectos amorosos, é ingenioso discreteo á la conversación de damas y galanes, lanzó, en cambio, sobre todas las literaturas de Europa una plaga peor que la langosta, la plaga de las églogas, de los madrigales, de los sonetos, de las canciones metafísicas al modo toscano, de las novelas pastoriles, de las farsas alegóricas; una especie de pesadilla poética, que no era clásica, porque conservaba todos los resabios de las Cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la falsa Edad Media.

Moverse eternamente en este erial de pensamientos gastados y de frases contrahechas, sin caer, primero en el amaneramiento, y luego en el absurdo frío, sistemático, pedantesco y sin gracia, era materialmente imposible. ¿Qué remedio, sino el de las innovaciones de palabras, restaba á poetas, que lo eran de todas veras, pero que carecían del sentido de la poesía popular, y que tampoco alcanzaban el verdadero sentido de la poesía antigua, de la cual, generalmente, sólo imitaban la corteza; y que, fascina-

dos, además, por la moda, por el ejemplo, por las doctrinas críticas reinantes, nada concebían superior á la materia poética, que, ennoblecida por el Petrarca, por Spencer, por Garci-Lasso, por Ronsard, era la llave de oro que abría la puerta de las munificencias regias y señoriales, y del favor y halago de las damas? ¿Qué de extraño tiene que, no por estar cerrado el campo de las ideas (las cuales nunca se mostraron más pujantes é insubordinadas que en aquel siglo), sino por una falsa estimación del valor de la poesía, tomada como frívolo instrumento de agrado, ó como ostentación de doctrina, ó como recreación y solaz palaciano, se pervirtiese y desnaturalizase la escuela italiana, arrastrando en su decadencia á todas las de Europa, ansiosas de modelarse siempre por los ejemplos que de Italia venían? Así, el menoscabo de la poesía lírica tenía que consumarse, sin que se eximiera del contagio nación alguna de Europa, porque en todas dominaban los mismos principios y las mismas prácticas literarias, y los modelos imitados eran los mismos, y una sola, en suma, la literatura oficial. Así pudo darse en España el caso contradictorio de cumplirse sincrónicamente un fenómeno de muerte y otro de vida: el culteranismo, y la transformación de la poesía popular en manos de Lope, convirtiéndose de épica en dramática, de narrativa en activa; fenómeno, si bien se repara, idéntico al que se había cumplido en Inglaterra, donde Lilly es contemporáneo de Shakespeare. ¿Qué prueba todo esto sino

el profundo divorcio entre unas y otras manifestaciones artísticas, consumado durante el siglo XVI?

Esto no podían verlo claro los críticos del silo XVII ; pero por un movimiento instintivo, por una tendencia recta, cuanto había de literatura sana y vigorosa en España, se puso enfrente de Góngora, apenas le vieron despeñarse en las tenebrosidades del *Polifemo* y de *Las Soledades*, convertido (como escribió Cascales) de *ángel de luz* en *ángel de tinieblas*. En esta memorable controversia, no menos honrosa para la crítica española que la suscitada con ocasión del teatro, todos los críticos que en ella tomaron parte, especialmente Jáuregui, comprendieron y enseñaron que el error de Góngora no estaba en ninguna audacia generosa ni en conceptos sublimes y arcanos, sino *en lo inferior y vacío de las palabras*. Llevada la cuestión á este terreno, creció en importancia estética, mucho mayor que la que hubiera tenido limitada á la censura del estilo afectado, de la introducción de voces nuevas y de la construcción embrollada y extrafalaria. Mayor era el pecado de los culteranos : Góngora se había atrevido á escribir un poema entero *(Las Soledades)*, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia ó sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción *(verba et voces praeteaque nihil)* intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega á enten-

dérsela, después de leídos sus voluminosos comentadores, indígnale á uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo *nihilismo* poético [1] que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. ¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno á avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), á lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores, en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí, y por otra tan execrable, como *Las Soledades*, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de fronteros de África, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Iliada*.

No se crea, sin embargo, que el triunfo de Góngora fué fácil é inmediato. El absurdo acaba por imponerse alguna vez, pero nunca sin pro-

[1] *Atheismo* le llamaba Cascales.

testa. La que se levantó contra Góngora fué estrepitosa y de muy distintas formas. Reservando para la historia de la literatura las sátiras personales, hablaré aquí sólo de los escritos que tienen alguna importancia por la doctrina literaria que desenvuelven.

La oposición más formal y científica contra Góngora salió de seis agrupaciones literarias. En nombre de los humanistas, amadores de la poesía griega y latina, le respondieron Pedro de Valencia y Cascales: en nombre de la escuela sevillana, modificada por el influjo italiano, Jáuregui; en nombre de la escuela nacional y popular, Lope de Vega; en nombre de los conceptistas, Quevedo; en nombre de la escuela lusitana, Faria y Sousa, que no acertaba á ver sino en Camoens el tipo de la perfección épica y lírica.

Cuando Góngora acababa de componer *Las Soledades* y el *Polifemo*, que circularon manuscritos mucho tiempo antes de hacer sudar las prensas, quiso abroquelarse con el parecer de los más doctos y respetados varones de su tiempo, y acudió en fingida demanda de consejo al oráculo de aquella edad, al sapientísimo hebraizante y helenista Pedro de Valencia, *criado á los pechos de la santa y universal doctrina de Benito Arias Montano*. La respuesta fué como podía esperarse de un varón, enriquecido con todos los tesoros de la antigüedad, libre y directamente estudiada, como lo prueba su elegante y escéptico tratado *De judicio erga verum*. Respondió,

pues, sin ambages á D. Luís de Góngora, que, reconociendo y admirando su ingenio *nativo, generoso y loçano,* y concediéndole la 'prez entre todos los modernos, lamentaba que hubiese pecado, no de soltura descuidada, sino de cuidado y afectación nimia, huyendo de las virtudes y gracias propias de su estilo, y oscureciéndose tanto, que arredraba de su lección, no solamente al vulgo profano, sino á los más preciados de doctos: error nacido, ya de trasponer los vocablos á lugares en que no lo sufre *la phrasis* de la lengua castellana, ya de introducir vocablos peregrinos, latinos é italianos, ya de no guardar la analogía y la correspondencia en las metáforas. Daba por único y saludable consejo á Góngora que *siguiese su natural* en la poesía ligera, sin pretensiones de grandeza ni elevación: presentábale por modelos los griegos con preferencia á los latinos, y en contraste con las lobregueces de *Las Soledades,* traducía en verso aquel patético fragmento de Simónides que reproduce los lamentos de Dánae dentro del arca en que fué encerrada con su hijo Perseo. «De este estilo sencillo y grande tienen los griegos grandes exemplos: pluguiera á Dios que me hallara donde pudiera proponerlos á v. m. para imitación, traducidos á la latina, aunque fuese en prosa castellana, que v. m. conoscería *disjecti membra poetae,* y les daría de su espíritu y los resucitaría.... *La principal regla es que el pensamiento sea grande*, que, si no lo es, mientras más se quisiere engrandecer y extrañar con estruendo de palabras,

más hinchada y más ridícula sale la frialdad.[1]»

«Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la oscuridad solas palabras,» decía Francisco de Cascales, escribiendo á Luís Tribaldos. Y admirador de Góngora, como todos, hasta el punto de tenerle por «el cisne que más bien ha cantado en nuestras riberas,» no se resolvía á creer que fuese aberración de gusto, sino capricho y bizarría de ingenio, aquella nueva secta de *poesía ciega, enigmática y confusa;* aquella lengua que parecía *todas las de Babel juntas*. Recordaba el preceptista de Murcia la doctrina de Quintiliano sobre la oscuridad del estilo, y declaraba viciosos el *Polifemo* y *Las Soledades* por no ofrecer sino *palabras transformadas, con catachreses y metáphoras licenciosas*, sin sombra de racional sentido: «Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de plantas, animales y piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido.... Que hable el poeta como docto, consiéntolo y apruébolo, y es bien que ya por la divinidad de la poesía, ya porque

1 *Censura de «Las Soledades,» «Polifemo» y obras de don Luís de Góngora, hecha á su instancia por Pedro de Valencia, cronista de su Majestad.* Madrid, 30 de Junio de 1613. (Manuscrito que posee mi amigo y maestro D. Aureliano Fernández-Guerra. Es copia hecha entre los años 1613 y 1620, y autorizada por el mismo Pedro de Valencia, que en ella estampó su firma. Encabeza una colección de *Poesías Satíricas* de Góngora, mandadas copiar por un Alcalde mayor de Almería en 1663.)

los poetas son maestros de la philosophía y censores de la vida humana, hablen en sublime estilo y toquen cosas arcanas y secretas.... Pero la poesía culta ninguna doctrina secreta tiene, sino sólo el trastorno de las palabras, y el modo de hablar peregrino, y jamás usado ni visto en nuestra lengua ni en otra vulgar.... ¿Hemos de traer atada al cinto la Sibyla Cumea, que nos lleve por aquellos soterranos, y nos diga qué países y gentes son aquéllas y qué moneda es la que allí corre?.... Estas nuevas y nunca vistas poesías son hijas del Mongibelo, que arrojan y vomitan más humo que luz.»

La censura de Pedro de Valencia fué el secreto de Góngora y de muy pocos amigos suyos, pero estampada la de Cascales en la primera *Década* de sus *Cartas Philológicas,* promovió gran tumulto é indignación entre los apasionados de Góngora, dando lugar á dos réplicas, una de don Francisco del Villar [1], y otra del granadino don Martín de Angulo y Pulgar, que llevó su idolatría gongórica al extremo de hacer centones de las obras de su maestro, sacando los versos de sus lugares para tejerle con ellos una corona fúnebre. En defensa de tan mala causa como la del *Polyphemo,* la argumentación tenía que ser furiosamente sofística. Así Villar no encontró más recurso apologético que abrir los poetas latinos, y copiar de ellos transposiciones, que, lejos de ser oscuras para los romanos, eran el común

[1] Juez de Cruzada en Andújar.

modo de hablar de su lengua. Y se encastilló en el absurdo de suponer que regía ó debía regir en la lengua castellana la misma ley del hipérbaton latino, y que eran tímidos y para poco los que no se arrojaban á todo género de inversiones, y también á forjar palabras y frases nuevas, escudándose con el *Multa renascentur* de Horacio. De todo triunfó el buen sentido de Cascales, con la sencillísima observación de que «la lengua latina tiene su dialecto y propio lenguaje, y la castellana el suyo, en que no convienen, como tampoco la francesa ni la italiana ni otra alguna de las derivadas del latín.... Quererlas llevar por una misma madre, es violentar á la naturaleza y engendrar monstruosidades.... ¡Gracioso trabajo sería la *Ulissea* ó la *Eneyda* escrita en aquel enigmático lenguaje!.... El que pretende con la oscuridad no ser entendido, más fácilmente lo conseguirá callando.» Y acababa por llamar poesía *inútil* á la de los cultos [1].

[1] Vid. las cartas VIII, IX y X de la primera serie de las *Philológicas*, donde está la réplica de Villar y la contraréplica de Cascales. Y además:

—*Epístolas satisfactorias. Una á las objeciones que opuso á los Poemas de D. Luis de Góngora el L. Francisco de Cascales, catedrático de Retórica de la santa Iglesia de Cartajena.... Otra á las proposiciones que contra los mismos Poemas escribió cierto sujeto grave y docto, por D. Martín de Angulo y Pulgar, natural de la ciudad de Loja.... Con lic., en Granada, en casa de Blas Martínez....* Año de 1635. 8.°, 55 hs., sin contar cinco de preliminares. El autor se equivoca contando entre los secuaces de Góngora al Príncipe de Esquilache y á Pedro de Valencia, que abominaron siempre del nuevo estilo, á Arguijo, al Maestro Baltasar de Céspedes, y á otros muchos de firme doc-

Más importancia tuvo el ataque de Jáuregui en su rarísimo *Discurso Poético* y en el *Antídoto contra las Soledades*. Jáuregui tenía grandes condiciones de crítico, aún más que de poeta. Pertenecía á la escuela sevillana, pero no tan completamente como Arguijo ó Rodrigo Caro, porque su larga residencia en Roma le había italianizado, inclinándole, sobre todo, á la imitación del Tasso, de quien tradujo magistralmente el *Aminta*, á quien se parece mucho en la continua amenidad y floridez del estilo, y en la cultura y acicalamiento algo monótono de la versificación. Cuando Jáuregui volvió á Sevilla, su gusto era intachable, y aún no le había resabiado la continua lectura de Lucano, haciéndole saltar, como en sus postreros años, desde los bosquecillos de mirto de la *Jerusalén* hasta el bosque druídico de Marsella, y los sangrientos campos de la *Emátia*, poblados de encantadores y de sombras. Traía de Italia el arte del verso suelto, no alcanzado hasta entonces por ningún poeta español, aunque muchos hubiesen sudado en la difícil empresa, y amante de la forma purísima y sin velo de la poesía antigua, se indignaba contra las rudas orejas «que pierden la paciencia, si no sienten

trina y purísimo estilo. Se conoce que á todo trance quería engrosar el número de los parciales de su ídolo. Cita como autores de apologías por *Las Soledades* al sabio abad de Rute, D. Francisco de Córdoba, al licenciado Pedro Díaz de Rivas (comentador del *Polifemo)* y á D. Francisco de Amaya, oidor de Valladolid (comentador de la *Soledad* primera).

Los preliminares de la *Égloga fúnebre,* impresa en 1638, son importantes para la biografía de Góngora.

á ciertas distancias el porrazo del consonante.»

Al frente de sus *Rimas*, impresas en 1618 [1], aparece una profesión de fe literaria, no nacida, como otras, de ciega sumisión á los preceptos de los antiguos, sino de propia observación y de íntimo y personal sentido del arte. Jáuregui nos hace penetrar en su taller poético y pictórico, y nos dicta estas saludables enseñanzas, en las cuales vemos ya el germen del futuro *Discurso Poético:* «Toda obra, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno.... Alma es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra, y quien errare en esta parte, no le queda esperanza de algún merecimiento. Luego se advierten las sentencias proporcionadas, y concetos explicadores del asunto, que éstos dan cuerpo, dan miembros y nervios al alma de la composición. Últimamente, se nota el adorno de las palabras, que visten esse cuerpo con arte y bizarría. En todas tres partes luce con imperio el gallardo natural, esto es, el ingenio propriamente poético, sin cuyo principio no hay para qué intentar los versos; mas no se entienda que aprovecha á solas, porque es forzoso el resplandor que le añaden las buenas letras y cabal co-

1 *Rimas | de | D. Juan | de Jáuregui. | Con | privilegio. | En | Sevilla | por Francisco de Lyra Varreto, Año | MDCXVIII.* 4.°, 16 hs. prls., 307 pp. de texto y 6 hs. de Tabla.

En el ejemplar que poseo, después del nombre de Jáuregui, se lee de letra del tiempo «Príncipe de los poetas españoles de nuestro tiempo;» lo cual indica que Jáuregui tuvo su pequeña iglesia poética, distinta de la de Lope y de la de Góngora.

nocimiento de las cosas.... Y adviértase que, no sólo el conocimiento del Arte es necesario en la Poesía, sino el apresto de estudios suficientes para poner en execución los documentos del arte.... No nos basta, sin duda, el entender preceptos, ni sólo de su ignorancia proceden los comunes errores. *Vemos unas poesías desalmadas, que no tienen fundamento ni traza de asunto esencial y digno, sino sólo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas, sin propósito fixo, ni travazón y dependencia de partes. Vemos otras que sólo contienen un adorno ó vestidura de palabras, un paramento ó fantasma sin alma ni cuerpo.* Esto resulta de que los escritores, mal instruídos en la noticia de su facultad y sin caudal de estudios, embisten con la materia por donde primero pueden, y asen della, á veces, por los pies ó por los retaços del vestido, donde meramente emplean todo su furor poético.... y sin ver el camino que siguen ni el fin que los aguarda, van á parar donde casualmente los lleva el ímpetu de la lengua. Otros más considerados, que ya alcanzaron algo en el argumento y concetos, faltan en el primor y gala de las palabras: acertaron con la buena sentencia, mas no se acomodan á explicarla en términos eloquentes.... antes la desaliñan y abaten con vozes humildes, ó ya la tuercen y desavían con frases violentas, duramente arrimadas al metro y consonancias. Y no se ha de dudar que el artificio de la locución y verso es el más propio y especial ornamento de la poesía, y el que más la

distingue y señala entre las demás composiciones, porque la singulariza y la reduce á su perfeta forma con esmerado y último pulimento. Mas también se supone como forzosa deuda que *esa locución trabaje, empleada siempre en cosas de sustancia y peso: no es sufrible que la dexemos devanear ociosamente en lo superficial y baldío*, contentos sólo con la redundancia de las dicciones y número: antes vayamos siempre cebando, así el oído como el entendimiento de quien oye, y no le dexemos salir de una larga ó breve letura, ayuno en la sustancia de las cosas, y sobradamente harto de palabras.... Así que no pretendan estimación alguna los escritos afeitados con resplandor de palabras, si en el sentido juntamente no descubren mucha alma y espíritu, mucha corpulencia y nervio....esto es ya lo difícil y terrible: ajustarse al buen asunto y señalado tema, reforzándole siempre con pensamientos y sentencias vivas, y sobre ese fundamento sólido ir galanteando el adorno de argentadas frases.»

Los que sin conocer de la polémica literaria del siglo XVII otra cosa que los venenosos sonetos de Góngora contra Quevedo, de Quevedo contra Góngora, y de Lope contra uno y otro, la infaman con el nombre de riña de verduleras, se asombrarían si leyesen el *Discurso Poético* [1] de

[1] *Discurso | Poético | de D. Juan de Jáuregui. | Al Excelentíssimo Señor | D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, | Sumiller de Corps, Cavallerizo mayor, del Con- | sejo de Estado y Guerra de su Majestad, gran Canciller de las Indias, Alcayde perpetuo | de los Alcázares de Sevilla, Comendador | ma-*

Jáuregui, al cual pudiéramos aplicar lo que el licenciado Juan de Robles dijo del prólogo de Francisco de Medina: «tiene tantos diamantes como dicciones.» Ni una sola vez nombra á Góngora, ni trata de herirle, ni sale jamás de la serena región de los principios, en la cual procede con un calor y un entusiasmo tan comunicativos y generosos, con una idea tan excelsa de la naturaleza y límites del arte literario, con una plenitud tal de convicción, con tan profundo dominio de los secretos del estilo, con tanta atención al constitutivo esencial de la poesía, y tanto odio á la gárrula locuacidad, con tal tendencia á penetrar hasta las raíces de las cosas, con tal espíritu *crítico*, en una palabra, y con tal primor y felicidad de frase, siempre tersa y sentenciosa, y á veces pintoresca y galana, que apenas me atrevo á mutilar este glorioso documento del grado de esplendor á que habían llegado los estudios de las artes liberales en España á principios del siglo XVII; y ya que la brevedad del *Discurso* convida á ello, y ya que su rareza es tal, que sólo un ejemplar (que yo conozca) le ha transmitido á nuestros días, voy á salvarle casi íntegro, no extractándole, sino suprimiendo repeticiones ociosas, de las muy pocas que afean aquellas discretísimas páginas. Los primeros capítulos in-

yor de Alcántara, &c &c. | *Con privilegio,* | *en Madrid, por Juan Gonzalez. Año MDCXXIII.* 4.°, 40 pp. (Biblioteca de D. Aureliano Fernández-Guerra, quien me le ha franqueado con su acostumbrada bondad y celo por las buenas letras y por las glorias de nuestros mayores.)

teresan menos, y por eso los doy más abreviados; pero en los últimos se levanta Jáuregui con inspiración verdadera. Subrayaré los conceptos más notables.

«CAP. I. *Las causas del desorden y su definición.*—El intento original de los autores en su primera raíz es loable, porque sin duda los mueve un aliento y espíritu de ostentarse bizarros y grandes, mas engañados al elegir los medios, yerran en la execución.... Á las virtudes poéticas se acercan varios vicios parecidos á ellas.... Estos poetas se pierden por lo más remontado: aspiran con brío á lo supremo. Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura, y piérdense por el excesso. Lo temerario les parece bizarro, y huyendo de un vicio, que es la flaqueza, passan á incurrir en otro, que es la violencia.... Aspirando á lo excelente y mayor, sólo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas, sólo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles. (Lo comprueba con testimonios de Quintiliano y Aulo Gelio, del autor de la Retórica á Herennio y de Demetrio Faléreo.) Habiendo nombrado á este vicio temeridad, hinchazón y viento, es acierto llamarle también frialdad.... Quieren salir de sí mismos por extremarse, y aunque es bien anhelemos á gran altura, supónesse que essos alientos guarden su modo y su término sin arrojarse de manera que el vuelo sea precipicio.... Este ardor ó este *arrobo* tan alto compete á los grandes poetas: no es menos lo que debe el ingenio moverse y

excitarse si propone á sus obras aplausos superiores. Mas debe (¿quién lo duda?) conseguir buen efecto destos ardimientos y raptos: *emplearlos* (digo) *principalmente en conceptos sublimes y arcanos, no en lo inferior y vacío de las palabras,* con que sólo se enfurecen algunos. Y como quiera que se arroje el espíritu, debe salir á salvo del peligro, que es todo el ser de las empresas, y en las de poesía tan difícil, que pide gran fuerza de ingenio, estudios copiosos, artificio y prudencia admirable. Parece que todo les falta á nuestros modernos, y que quisieran con el aliento sólo conseguir maravillas sin costa. Porque *no son sus éxtasis ó raptos en busca de peregrinos conceptos.... por locuciones solas se inquietan,* en tan leve designio se pierden.

»CAP. II. *Los engañosos medios con que se yerra.*—Sea la primera el aborrecimiento de palabras comunes. Es cierto que el estilo poético debe huir las dicciones humildes, y usar las más apartadas de la plebe. Saben esto nuestros poetas ó hanlo oído decir, y llenos de furiosa afectación, no sólo buscan voces remotas de la plebe, sino del todo ignoradas en nuestra lengua. Palabras que no han de entenderse ni mostrar nuestro intento, ¿de qué sirven? ¿para qué se inventaron?.... Si bien nuestra lengua es grave, eficaz y copiosa, no tanto que en ocasiones no le hagan falta palabras ajenas: para huir las vulgares, para razonar con grandeza y con mayor expresión y eficacia. Mas el que introduce palabras.... debe saber que se obliga á otros requisitos; que la pa-

labra sea de las más conocidas en la jurisdicción de su origen, que no consista en sola ella la inteligencia de lo que se habla, que se aplique y asiente donde otras circunstantes y propias la hagan suave y la declaren, usándola en efecto de modo que parezca nuestra. La palabra nueva ha de ser de hermosas formas, que suene á nuestros oídos con apazible pronunciación y noble.... Usan tanto (los *cultos)* lo *figurado*, que en vez de mostrarse valientes, proceden hasta incurrir en temerarios. Todo lo desbaratan, pervierten y destruyen: no dejan verbo ó nombre en su propio sentido. Parece que las voces se quejan, viéndose violentadas en ministerio tan remoto de su significado. *Aun las mismas metáforas metaforizan, y queda sumergido el concepto en la corpulencia exterior.*

»Demás desto, han oído que la oración poética en estilo magnífico debe huir el camino llano, la carrera de locución derecha consecutiva y la cortedad de las cláusulas; mas huyendo esta sencillez y estrecheza, porfían en transponer las palabras, torcer y marañar las frases de tal manera, que, aniquilando toda gramática, derogando toda ley del idioma, atormentan con su dureza al más sufrido leyente, y con ambigüedad de oraciones, revolución de cláusulas y longitud de períodos, esconden la inteligencia al ingenio más pronto. (Jáuregui cree violenta la transposición cuando el epíteto se coloca antes del nombre, pero no cuando el nombre va antes del epíteto.)

»Apenas dicen ni procuran sentencias, ó las

embaraza y esconde el revuelto lenguaje.... Y aunque las cosas sean humildes y mansas, el lenguaje las turba y embravece.... No hay en ellos acción *moderada.... Todo pierde de vista la templanza....* El efectuar un escrito es ajustar las voces de un instrumento, donde se le da á cada cuerda un temple firmísimo, torciendo aquí y allí la clavija, hasta fijarla precisa en el punto de su entonación y no en otro, porque si allí no llegase ó excediese, quedaría el instrumento destemplado, y destruída la consonancia y la música. Así reprendía Apeles el yerros de aquellos pintores, que no juzgaban ni sentían *quid esset satis.*

«CAP. III. *La molesta frecuencia de novedades.*—Basta el frecuentar novedades para que causen molestia, embarazando y afeando la obra donde se acumulan.... Todas las novedades poéticas y osadías de elocuencia, aunque se acierten, son de su naturaleza culpas ó vicios.... y sólo con el arte y destreza de quien sabe lograrlas, se oyen gustosamente. *Et Horatii curiosa felicitas.* Así debe entenderse el texto de Petronio: «Vicio es »la curiosidad, vicio que excede todo límite en la »diligencia, y se distingue de ella tanto, como la »superstición de la religión.» Y si admitimos que sea *curiosus* el mago ó hechicero, como prueba eruditamente D. Lorenzo Ramírez de Prado, diré que es hechizo y es magia la industria poética, pues hace, á ojos de todos, de la fealdad hermosura, vende por fineza lo falso, y sale destos engaños como por encanto. Tal fué la destreza del Lírico y la dicha que pondera Petronio, dando

á entender juntamente el peligro de las osadías grandes poéticas, porque siendo de su naturaleza vicios, supersticiones, incendios y encantos, el gran arte y juicio en usarlas, y el huir su frecuencia, las hace virtudes, templanzas, recreos y verdades. No es mucho que sea tan difícil hermosear los vicios y darles decente lugar en la eloqüencia, pues aun las mismas virtudes no favorecidas del arte producen enfado. Aun las figuras comunes son vicios. La común retórica, dice corales ó claveles á los labios, estrellas á los ojos, flores á las estrellas : quita á las cosas sus nombres, y dáles otros distantes por traslación.... pasa los límites de toda verdad con las hipérboles.... trueca y remueve el orden de la oración, oculta con rodeos lo que sencillamente pudiera exprimir.... : éstas, pues, y las demás figuras de su género casi todas, no se puede negar que por sí mismas son delitos, son defectos y vicios del lenguaje en cuanto se oponen á su mayor propiedad, tuercen su rectitud y distraen su templanza. Mas aunque.... sean estragos de la lengua.... dales el que bien sabe tan acomodado lugar, úsalas con tanta razon, y espárcelas con tal recato, que no sólo no vician lo escrito, mas lo hermosean, lo recalcan, lo ennoblecen.... Un terrón de sal es insufrible al gusto, y no obstante su desabrimiento, vemos que sazona admirablemente los guisados.... Pero no han de cargarse sin tiento de sal.... ni falsear tanto el estilo, que toda la poesía resulte falsedad y los autores falsarios....

»CAP. IV. *El vicio de la desigualdad y sus*

engaños.— Siendo la igualdad de la poesía virtud tan forzosa, de ninguna se alejan tanto los nuestros, por la altivez de locuciones que apetecen.... Á este propósito dicen algunos que es de mayor estima un vuelo sublime, aunque á veces con desigualdad descaezca, que el vuelo más igual y constante, si es juntamente humilde ó limitado. Valiéndose mal desta sentencia (que es cierta) se arrojan á todos excessos.... En Petronio el *praecipitandus liber spiritus* no denuncia ruína, sino aquella libre carrera que debe seguir el poeta, no atado á leyes históricas. No por eso diré que el poeta se contente con la mansedumbre y lisura que piden algunos á los versos, deseándolos tan sencillos y fáciles como la prosa: mucho deben diferenciarse, y más en el estilo noble. En esta parte descubren plebeyo gusto y peor juicio algunos discursos que he visto contra la demasía moderna [1].... Lícito es y posible al ingenio *contravenir muchas veces á la regulada elocuencia y sus leyes comunes*, *sin ofender las poéticas, antes ilustrando sus fueros: aspirar debe á grandiosas hazañas y no medianas, porque no sólo la humildad y rendimiento es indigno en los versos, sino también la llaneza y la medianía*, y aunque sea pareja y sin vicios, es viciosa, y tan despreciable que no halla lugar en poesía.... Pocas y leves pérdidas se le permiten; gran constancia se le encomienda.

1 Alusión á los de Lope de Vega, tachado de primer fautor del *prosaismo*. Este pasaje es profético respecto del la literatura del siglo pasado.

»Ya veo la imposibilidad de evitar algunos descaecimientos en los que vuelan alto, mas verifíquese en sus escritos, que siguen encumbrado vuelo por la mayor parte, y que en pocos y poco descaecen, que yo los preferiré, no sólo á lo humilde y corto, sino á lo mediano y sin vicios. La culpa mayor es carecer de culpa; no incurre en defectos, porque no intenta peligros. La composición poética debe correr con superior aliento. *Malo es en poesía y peor que malo el no levantarse del suelo. El siempre caído no puede caer; segura tiene su igualdad.*

»*La igualdad, con todo, es gran virtud, no porque sea suficiente para calificar humildades ni medianías, sino soberanías y grandezas, y al contrario, la desigualdad es feísimo vicio, aunque en partes alcance sublimidades....* Salir en salvo de la dificultad, es lo maravilloso y glorioso; que entregarnos á ella y perdernos, ni es gloria ni es maravilla.... Antes debe el poeta destruir cien versos ilustres que admitir con ellos uno solo plebeyo. Infinitas perlas se desechan para juntar una sarta crecida y pareja. *El edificio ha de estar fabricado todo con igual hermosura, y digno de ser estimado por causas íntegras.*

»Aun cuando se hallaran mayores aciertos y galas en la obra desigual que en la igual, merecía ésta ser agradecida, y no aquélla, porque la una supone grandes dificultades y gastos, y la otra ni gasto ni dificultad. *Los metales no se precian ni se agradecen en piedra, ni envueltos en*

escorias, sino acrisolados y limpios. ¿Quién sabrá encarecer la dificultad de la enmienda y los primores de la lima? *Mejor parece y más vale una tela de buen color, igual y limpio, que otra de color más hermoso, manchada á pedazos.... Las altiveces de los modernos no aspiran á conceptos de ingenio, sino á furor de palabras.* En estas pretenden grandeza, y sólo consiguen fiereza, interpolada con ínfimas indignidades.

»Cap. v. *Los daños que resultan y por qué modos.*—Se olvida el valiente ejercicio y más propio de los ingenios de España, *que es emplearse en altos conceptos y en agudezas y sentencias maravillosas....pretendiendo suplirlas con el solo rumor de las palabras.*

»*En vez de sacar del idioma el licor que buenamente puede exprimirse, le hazen verter hezes y amarguras, como á la naranja:* no ha de ser tanto el aprieto. Buscando lo nuevo, escúsese lo violento.

»Es un estilo tan fácil, que cuantos le siguen, le consiguen; y aunque su primer instituto fué sublimar los versos y engrandecerlos, eligiéronse medios tan libertados, que, malogrando el intento, facilitan grandemente el estilo, y fácilmente destruyen su altitud y grandeza.... Es una anchurosa secta introducida contra la religión poética y sus estrechas leyes, y derramada á todos excesos. *Creen que la poesía no es habla concertada y concepto ingenioso, sino sólo un sonido estupendo....* ¡Insolente difinición! *no inquieren más en las obras que un exterior fantástico, aunque*

carezca de alma y de cuerpo. El adorno de sentencias cómprase caro. No procuran ni saben valerse de grandes argumentos y vivas sentencias, para aventajarse en esta parte esencial á otros buenos escritores, sino, destituídos desta mayor virtud y ya desesperados de alcanzarla, ocurren á la extrañeza sola del lenguaje, por si con ella pueden compensar el defeto; emplean su solicitud explorando dicciones prodigiosas.... y en hallando estos materiales, se juzgan con bastante aparato para levantar cualquiera fábrica. *Así vienen á ser.... siervos y esclavos de la locución, que los desvía y los arrastra donde quiere, habiendo de ser dueños y señores para servirse de ella con magisterio. El último material en la ejecución de labores poéticas, deben ser las palabras.* Los poetas que decimos, en vez de tenerlas debajo de la pluma, las tienen encima de la cabeza. ¡Indigno y duro yugo! ¡Tirana esclavitud y miseria!

»*Sacrifiquemos lo primero á la perspicuidad y á las gracias.*

»¿Quál será más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distribuyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se registre y goce, ó un boscaje rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles, ni dejan entrada ni paso á sus asperezas?

»*El primero y mayor aliento de los poetas, debe emplearse en las cosas.* ¿Qué fuerza pueden retener las palabras, aún siendo excelentes, si no la hay en las cosas que ellas declaran? El que

posee buen aliento y sentencias, se emplea bien en las palabras, y como aquello alcance, esto no se le niega.... Son tanto más esenciales las cosas en todo escrito, que á quien las posee, parece que no le falta nada, y la verdad es que sí falta. En poesía no habla ni tiene voz el que en las palabras no usa admirable elegancia. Mucho hay que advertir, mucho que penetrar en el lenguaje poético. De las palabras ha de resultar tan artificiosa armonía, que no pueda pretender el oído mayor regalo.

«Cap. vi. *La obscuridad y sus distinciones.*— No es ni debe llamarse obscuridad en los versos, el no dejarse entender de todos, y *á la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad, que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores, no penetrables á la vulgar vista....* Supongo por oyentes, á lo menos los buenos juicios y alentados ingenios cortesanos, de suficiente noticia y buen gusto.

....»El entender lo que se habla en poesía no es lo mismo que conocer sus méritos.... Y quanto al aprecio de sus quilates, juzgará mejor el mejor gusto, conocerá más el que más sabe. La obra excelente no puede ser estimada en su justo valor, menos que por otro sujeto igual á quien la compuso. El hallar sumo agrado en las obras insignes, pertenece á los que más saben. No por eso se niega á infinitos que lean al poeta.... con bastante satisfacción según sus capacidades, dexando á los que más saben lo oculto y íntimo.

Estos extremos del arte son los que muy pocos penetran, y si es superior el artífice, nadie los conocerá enteramente.

»Finalmente, los mayores juicios basta que sean codiciados para preeminentes y fieles estimadores, no para únicos oyentes: otros sin ellos deben leer y entender lo bien escrito, bien que no lleguen á quilatar lo supremo en las obras insignes, ni á ponderar en las indignas lo ínfimo de su desprecio. Hay hombres de tan claro ingenio y tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios, que, guiados sólo de su natural, aciertan á agradarse más de la mejor poesía.... bien que no averiguan razones de esta ventaja, ni saben los medios por donde se adquiere.... Es injusticia la de algunos que fiados en su buen ingenio, quieren que todo se ajuste á medida de su entendimiento. *Debieran antes alentar el discurso y estudio, y crecer en sí mismos, para que les agradase la obra excelente y suprema.* En el conocimiento de los escritos hay diversos grados: el supremo es conocer por sus causas todo el valor de la obra.... y el ínfimo es entender el sentido de lo que se habla y agradarse dello.

»Aún no merece el habla de los cultos en muchos lugares nombre de obscuridad, sino de la misma *nada*.... Ellos mismos al tiempo de la ejecución, vieron muchas veces que era nada lo que dezían, ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico, y á trueco de gastar sus palabras en bravo término, las derramaron al aire, sin consignarlas algún sentido.

»Hay en los autores dos suertes de obscuridad diversísimas : la una consiste en las palabras.... la otra en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda es las más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles. La otra, que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable.... porque si la poesía se introdujo para deleite (aunque también para enseñanza) y en deleitar principalmente se sublima y distingue de las otras composiciones, ¿qué deleite (pregunto) pueden mover los versos obscuros? ¿ni qué provecho (cuando á esa parte se atengan) si por su locución no perspicua esconden lo mismo que dicen?

»Con las sentencias obscuras se compadece bien el lenguaje claro, y con las sentencias claras el lenguaje obscuro.

»No es legítimo asunto de los versos gravarse de materias difíciles ni penetrar á lo interior de las ciencias.

»Facilitar con el oyente los versos magníficos es la suma dificultad para el autor : assí cuando vemos alguna obra de manos concluída en últimos primores, dezimos con discreto adagio: «Aquí parece que no han llegado manos,» y es cuando ha intervenido inmenso trabajo de las manos y del entendimiento.... Dar luz es lo difícil, no conseguirla facilísimo.»

Tal es el *Discurso Poético* del traductor del *Aminta*, á quien un escritor culterano, cuyo

nombre no hemos podido poner en claro (quizá el mismo Angulo y Pulgar), quiso responder ingeniosa aunque sofísticamente, con la misma idea del progreso en el arte, que servía de principal fundamento á los apologistas de la comedia española. «Las artes, en quanto á su esencia y á su objeto (decía este anónimo), son inmudables y eternas, pero no en quanto al modo de enseñarlas ó aprenderlas, que éste admite variedad según los tiempos é ingenios, con los cuales de ordinario prevalesce la novedad. Imitación es la poesía, y su fin enseñar deleitando ; si este fin se consigue en la especie en que se imita, ¿qué le piden al poeta? ¿Guardan hoy por ventura la Tragedia y la Comedia el modo mismo que en tiempo de Tespis y de Esquilo? No, por cierto. Pues ¿por qué? porque se halla modo mejor para deleitar que el que ellos usaron, como lo tenemos hoy en nuestras comedias diverso del de los griegos y latinos *(aunque no ignorado* de Aristóteles), y es cierto que nos deleita éste más que pudiera el antiguo [1].»

Mucho más conocidos que los escritos de Jáuregui, pero de menos valor y alcance crítico, son los discursos de Lope de Vega contra la nueva poesía, impresos el uno con su poema *La Philomena* (1611), y el otro con *La Circe* (1624), respondiendo al excelente historiador de Segovia, Die-

1 *Examen del Antídoto, ó Apología por las Soledades*. El *Antídoto* es otro opúsculo atribuído á Jáuregui. Hay copia antigua en la Biblioteca Nacional. El *Contra-antídoto* le he visto sólo en la biblioteca de los duques de Gor (Granada).

go de Colmenares, que claudicó en esta cuestión lo mismo que en là de los falsos cronicones. El instinto de Lope era seguro y casi infalible; mas para razonar su sentir, atajábale el camino la pobreza de doctrina propia y bien digerida, é intentaba suplirla con retazos de poéticas. Un señor de estos reinos, cuyo nombre no consta (quizá el duque de Sessa), le mandó dar su opinión sobre el nuevo género de poesía, y Lope aprovechó la ocasión para revolver Tassos, Vidas, Horacios y Quintilianos, mirando la cuestión por su aspecto más superficial y retórico. «Todo el fundamento deste edificio es el transponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los substantivos.... Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración; pero hacer toda la composición figuras, es.... hacer un rostro colorado á manera de los ángeles de la trompeta del juicio ó de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, á las venas, á los realces, á lo que los pintores llaman encarnación.... Si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, sino fealdad notable.» Acusaba á Góngora de volver á los latinismos de Juan de Mena, haciendo retroceder la lengua, y le presentaba por modelo de legítima pompa los versos de las canciones de Hernando de Herrera, en que «no excede ninguna lengua á la nuestra; perdonen la griega y la latina.» Así, invocando la escuela sevillana contra la cordobesa, creía Lope haber resuelto la cuestión, sin reparar que, en cierto modo, la segunda había nacido de la primera.

Ya con más luz, aleccionado por la réplica de Colmenares, comprendió Lope de Vega que la cuestión debía plantearse en los términos en que la planteaba Jáuregui, y escribió, de acuerdo con él, que «la excelencia del arte consiste en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no en las tinieblas del estilo.... Los cultos gastan en los afeytes lo que falta de facciones, y enflaquecen el alma con el peso de tan excesivo cuerpo.» *Sueños de Jerónimo Bosco*, llamaba á los versos de Góngora [1].

La educación clásica y filosófica de Quevedo era harto más robusta y extensa que la de Jáuregui ó la de Lope; pero su gusto distaba mucho

[1] Es notable este pasaje de la segunda carta, nuevo testimonio de lo vulgarísima que era entre nuestros críticos la doctrina de la poesía en prosa: «El modo métrico y harmónico no es esencial al arte.... Luego la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las *Prosas* de Sanázaro y Piscatorias del San Martino.»

Las obras sueltas de Lope están sembradas de ataques contra el culteranismo. Ahora recuerdo los siguientes:

Tomo I. Sonetos satíricos:

«Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?....
Cediendo á mi descrédito anhelante.
.................................»

Epístola á D. Francisco de Herrera Maldonado:

«Gente ciega, vulgar, y que profan
Lo que llamó Patón *culteranismo*.
....
Yo la lengua defiendo, que es la mia:
Pretendo que el poeta se levante,
No que escriba poemas de atauxía.
Con la sentencia quiero que me espante

de ser tan intachable como el del primero, ni tan inclinado á la sencillez y á la llaneza como el del segundo. Dejábase arrebatar con frecuencia del torrente del mal gusto (de un mal gusto distinto del de Góngora), no por anhelo de dogmatizar, sino por genialidad irresistible, que le llevaba á oscuras moralidades sentenciosas, á rasgos de la familia de los de Séneca, á tétricas agudezas, que convierten su estilo en una perenne danza de los muertos. Por razón y por erudición, Quevedo detestaba el culteranismo aún más que Lope y que Jáuregui: no era de él cegarse por falsos oropeles, ni caer en lo mismo que había combatido, como cayó Lope en la *Circe*, en la *Andró-*

De dulce verso y locución vestida,
Que no con la tiniebla extravagante.
....
Yo voy con la doctrina castellana,
Que Fray Ángel Manrique me aconseja
Por fácil senda, permitida, llana.
.................................»

Epístola al Dr. Gregorio de Angulo.

Tomo VII. Toda la escena segunda del acto cuarto de la *Dorotea*, bien inoportunamente intercalada en una obra dramática, es de burlas contra el gongorismo.

En el tomo XII se lee el parecer del cisterciense Fr. Angel Manrique contra los poetas atentos sólo «á esconder la sentencia, si es que tienen alguna, en la escabrosidad del estilo.»

Tomo XIX. Muchos sonetos de las *Rimas de Burguillos* son parodias del estilo *culto*.

Las epístolas en prosa pueden verse en los tomos I y IV de la edición de Sancha. El señor de estos reinos premió el trabajo de Lope con la dádiva de las obras de Justo Lipsio, edición plantiniana, y de los *Monumenta humanae salutis*, de Arias Montano.

meda y en otros poemas cortos; como cayó Jáuregui en la traducción de la *Farsalia*, vencido y avasallado, no por el Góngora de su tiempo, sino por el Góngora de la antigua Roma, cordobés como él, y como él pomposo é inextricable. Pero era mal modo de impugnar la depravación del gusto, tejer, como hizo Quevedo en el discurso que precede á las poesías de Fr. Luís de León, una disertación soporífera, cosida de retazos de Aristóteles, el falso Demetrio Faléreo, Petronio Árbitro, Erasmo y otros autores innumerables, bien traducidos y bien entendidos, es verdad, pero innecesarios para probar tan evidentísima sentencia como ésta: «La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz á lo escondido y ciego de los conceptos.» Apenas en aquel océano de citas griegas y latinas asoma de vez en cuando el desenfado del autor en ciertas traducciones libérrimas, v. gr., la de este pasaje de Epicteto: *Scholasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*, que él interpreta: «El culto es animal de quien todos se rien;» ó en algunos de esos neologismos pintorescos y desgarrados que él inventaba siempre, y que son como la garra del león en sus escritos: «Hipócritas de nominativos,» «poetas enyedrados, fontanos y floridos, etc.»

Pero Quevedo [1] contribuyó de una manera más

[1] Todos sus rasgos de crítica literaria se encuentran reunidos y admirablemente ilustrados en el tomo II del *Quevedo* de D. Aureliano Fernández-Guerra. (*Biblioteca de AA. Españoles*, pp. 463 á 501.)

eficaz que con disertaciones académicas á aportillar el alcázar de la poesía anochecida y caliginosa, ya entregando por primera vez á la estampa los modelos más puros y clásicos del arte del siglo XVI, los versos de Fr. Luís de León y del bachiller La Torre, para que en el contraste de joyas tan preciosas se conociese la baja y vil calidad del metal poético que corría, ya abrasando la piel de los adversarios con los botones de fuego de *La Perinola*, de *La Culta Latiniparla* y de *La aguja de navegar cultos con la receta para hacer soledades en un día*, que involuntariamente nos hacen acordar de las *Preciosas Ridículas* de Molière y de sus *Mujeres sabias*.

Vivía por estos tiempos, y era grande amigo de Lope, un extravagantísimo portugués, áspero y maldiciente, muy preciado de fidalgo, como quien hacía remontar su alcurnia hasta el *Faráh* del libro de los Reyes, lo cual se le conocía harto poco en su derrotada persona y extrema pobreza; autor incansable de libros en prosa y verso, que pasaron de sesenta, ya de historias europeas, asiáticas y africanas, ya de genealogías, ya de amena literatura, que son los peores: inventor de las églogas *militares*, *náuticas*, *críticas*, *monásticas*, *eremíticas*, *justificatorias* y *genealógicas*, gran cultivador de los ecos, de los acrósticos, de los esdrújulos, de los centones, de los *sonetos que son dos, y tres, y cuatro;* muy portugués y muy separatista, aunque escribía siempre en castellano; algo arbitrista, y muy preciado de político, manía que le descaminaba hasta creerse

perseguido por ocultos puñales y venenos, armados por la venganza castellana; hombre, en fin, de enorme lectura, de agudo ingenio, de inmensa memoria y de ningún juicio, cuyos escritos parecen una torre de Babilonia ó un laberinto cretense. Comentó á Camoens en una serie de volúmenes en folio [1], de los cuales la sola presencia espanta: *monstrum horrendum, informe, ingens,* en que el autor cifró la sustancia de toda su biblioteca, excediendo en lo prolijo y en lo alegórico á todos los comentadores conocidos. Detestaba á Góngora, no por razones de gusto

1 *Lvsiadas | de Lvís de Camoens, | Príncipe de los Poetas de España. | Al Rey N. S. Felipe IV el Grande. | Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, cavallero de | la Orden de Christo, i de la Casa Real | .... Año 1639. | Con privilegio. En Madrid, | por Juan Sánchez. Á costa de Pedro Coello, mercader de libros.*

Cuatro tomos folio; 11 hs. prls.+551 pp. el primer tomo, 651 el segundo, 527 el tercero, 670 el cuarto, y 16 hs. más de índices. Papel é impresión detestables, y no son mejores los grabados en cobre.

—*Rimas | varias | de | Luís de Camoens, | Príncipe de los Poetas Heroycos, | y Lyricos de España. | Ofrecidas | al muy ilustre señor | D. Ivan de Sylva | Marquez de Gouvea.... | Commentadas | por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo. | Tomo I y II. | Que contienen la primera, segunda y tercera Centuria | de los Sonetos. | Lisboa. | Na Imprenta de Theotimo Damaso de Mello, Impressor de la Casa Real. Año 1685.* Fol., 23 hs. prls. y 356 pp. Este tomo contiene los sonetos.

—*Rimas | varias.... ofrecidas al muy ilustre señor | García de Melo | .... Tomos III, IV y V. Segunda parte.... Lisboa.... | En la Imprenta Craesbeckiana. Año MDCLXXXIX.* Fol., 2 hojas prls. y 339 pp.

Contiene las canciones, odas, sextinas, elegías, octavas y las primeras ocho églogas. Este comentario quedó sin acabar.

puesto que el suyo era malo y depravado, sino porque, en su concepto, la reputación de Góngora entre sus adeptos perjudicaba á la de Camoens, á quien él declaraba el mayor poeta del mundo, no ya de España, *hombre inspirado por el espíritu divino,* manifestando por él una idolatría tan fuera de los términos de lo racional, que le parecía ver á *su Poeta* en sueños, *muy rojo y resplandeciente,* y conversar mano á mano con él. Profesaba tal hombre sobre la poesía las ideas más extrañas y desvariadas: la consideraba sólo como una obra científica, que no exige sino invención, afecto, imágenes y alarde de todas las ciencias, y declaraba que lo elegante de la expresión y lo perfecto del metro eran cosa de muy poca importancia. Perseguía con verdadero encarnizamiento la reputación del Tasso, *poeta común y trivial, indigno de ser nombrado, pobre de saber y de invención,* y no le concedía más lauro que el de versificador elegantísimo. Calificaba á los poetas por lo que supieron de ciencias naturales é históricas, y por la *alegoría* oculta bajo sus ficciones. Los *Lusiadas* no eran para él tales *Lusiadas*, sino una alegoría sutilísima, en que Venus tampoco era Venus, ni Baco Baco, ni las ninfas tales ninfas, sino personificaciones de virtudes y vicios, y de ángeles y de santos; y profecías de las grandezas de Portugal, y dilatación de la Iglesia católica, prefigurada en la diosa de los amores. De esta manera Adamastor es Mahoma, y Marte el Apóstol San Pedro. Tal es el sentido de este comentario, bárbaro é indiges-

to, monstruosa enciclopedia que, según anuncia el mismo frontis, contiene (á propósito de Camoens) «lo más principal de la historia y geografía del mundo, singularmente de España, mucha política excelente y cathólica, varia moralidad y doctrina, aguda y entretenida sátira en acción á los vicios, y finalmente, los lances de la poesía verdadera y grave, y su más alto y sólido pensar, todo sin salir un solo punto de la idea del altísimo poeta.» No es hipérbole decir que cada palabra de Camoens ha dado ocasión á Manuel de Faría para escribir dos ó tres páginas de comentario. ¡Vale la pena de ser un gran poeta para tropezar con tan impertinentes comentadores!

Faría y Sousa es, en nuestra crítica, el principal representante de la doctrina del sentido *esotérico,* renovada en nuestros días por algunos comentadores de Cervantes. Para él la invención y adornos de un poema verdadero, «no son más de una hermosa vaina de alguna agudísima doctrina, ó una luciente hoja de oro de alguna píldora saludable [1].» Defendía muy formalmente

1 Entre los partidarios de la doctrina *alegórica,* debe contarse también á Valbuena en su *Bernardo,* y al encubierto autor de la *Pícara Justina* (el dominico Fr. Andrés Pérez). Uno y otro se toman el trabajo de poner al fin de cada canto ó capítulo la explicación del verdadero sentido de sus fábulas, el cual bien se conoce haber sido arrastrado por los cabellos, y añadido *à posteriori,* como si los autores hubieran querido cumplir con su conciencia y con los respetos debidos á su profesión, el uno de obispo y el otro de teólogo y predicador. Verdad es que el Tasso les había dado ejemplo.

que el poema «ha de salir de la alegoría, y ha de ser engendrado en ella.»

No era fácil encontrar alegorías en Góngora, donde no suele haber ni siquiera asunto (aunque un comentador todo lo alcanza, y Salcedo Coronel y Pellicer fueron hombres para encontrarlo), y por esto, sin duda, y no por otras razones más graves, le declaró la guerra Manuel de Faría en diversos pasajes de su abrumador comentario, desafiando una y otra vez á los culteranos á que le mostrasen «el misterio, juicio ó alma poética, el misterio científico executado en obras artificiosas y profundas, con principio, medio y fin, porque comparar á Góngora con Camoens es como contender Arachne con Palas, Marsias con Apolo, y la mosca con el águila;» y en otra parte le llamaba el *Mahoma* de la poesía.

Estas provocaciones de Faría y Sousa dieron ocasión á la mejor y más ingeniosa poética culterana, tan docta y tan aguda, que, á no ser la causa tan pésima y detestable, pudiéramos decir de su defensor con palabras de Virgilio: *Si Pergama.... dextra defendi possent, hac.... defensa fuissent.* Me refiero al *Apologético* del limeño Dr. Juan de Espinosa Medrano, obrilla estampada en la capital del Perú en 1694, y uno de los frutos más maduros de la primitiva literatura criolla [1]. Lo que parecería increíble, si no supié-

[1] *Apologético | en favor de | D. Luis de Góngora | Príncipe de los Poetas Lyricos | de España: | contra | Manuel de Faria y Sousa, | Cavallero portugués. | Que dedica | al Excmo. Sr. D. Luis Mendez de Haro, etc. | Su autor | el Doctor Juan de Espi-*

ramos lo mucho que ciega á los hombres el espíritu de su tiempo, es que el Dr. Espinosa Medrano, conociendo tan bien la literatura clásica, escribiendo, por lo general, con tanta claridad y llaneza, y mostrando tan buen sentido en la crítica de las aberraciones de Faría, gastase tales dotes en componer un *Apologético* del *Polifemo* y de *Las Soledades* de Góngora. Este doctor limeño es digno antecesor del fecundo polígrafo Peralta Barnuevo, uno de los españoles más doctos de principios del siglo XVIII.

Con mucho donaire y razón se burla Espinosa Medrano de la Estética trascendental y de las lu-

---

nosa | Medrano, Colegial Real | en el insigne Seminario de San Antonio | el Magno, Catedrático de Artes, y | Sagrada Theología en él: Cura Rector | de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad | del Cuzco, cabeza de los reinos del | Perú en el nuevo Mundo. | Con licencia. | En Lima, en la Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate. Año de 1694. 8.°, 16 hs. prls. y 219 pp. (Ejemplar de mi biblioteca. Le tengo por el más raro de los opúsculos españoles de crítica literaria, exceptuando la *Spongia* de Torres Rámila (que nadie ha visto), la *Expostulatio Spongiae*, y el *Discurso poético* de Jáuregui.)

Ni Salvá, ni Gallardo, ni Ticknor tuvieron este *Apologético*, ni le mencionan.

Los preliminares son : Aprobación del Maestro Gonzalo Tenorio.—Licencia.—Aprobación del Dr. D. Juan de Montalvo. —Licencia del Ordinario.—Censura del Dr. D. Fr. Fulgencio Maldonado.—Aprobación del Dr. Alonso Bravo de Paredes Quiñones.—Censura del Maestro Fr. Miguel de Quiñones.—Nueva licencia.—Versos laudatorios de D. Francisco de Valverde Maldonado y Xaraba, de D. Diego de Loaysa y Zárate, del licenciado D. Bernabé Gascón Riquelme, del Maestro Juan de Lyra, y del Maestro Francisco López Mexía.

cubraciones alegóricas en que tanto sudaba el comentador portugués para oscurecer el clarísimo texto de los *Lusiadas*: «¿Quién le dixo á Manuel de Faría que los poetas habían de tener misterios? ¿Ó cuándo los halló en Camoens? Debe de querer que una Octava Rima tenga los sentidos de la escritura, ó que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, mysterios inephables.» Pero en vez de detenerse aquí, como la prudencia pedía, se arrojaba al extremo opuesto y no menos temerario, de mirar en la poesía sólo el aspecto exterior y retórico, la pompa de palabras, el aliño de locución, entendiendo torpemente el concepto de la forma. «Alma poética pide Faría en Góngora.... Si alma llamó las centellas del ardor intelectivo, mil almas tiene cada verso suyo, cada concepto mil vivezas.»

Mala defensa tenían los seiscientos y más ejemplos de hipérbaton latinizado y amanerado que el comentador de Camoens había contado en Góngora; pero Espinosa Medrano, tomando la cuestión muy de raíz, emprendió probar que era atrevimiento insigne y muy digno de alabanza el enriquecer á nuestra lengua con los despojos de su madre, á la manera que Horacio, *curiosamente feliz*, remedió la pobreza de la suya con los tesoros del Ática. «Y amaneció entonces nuestra poesía, de tan divino taller, grande, sublime, alta, teórica, majestuosa y bellísima, digna de mayores ornatos, de pompas mayores.... y quedaron comunes los arreos, indiferentes las galas. Ador-

náronla entonces con decencia los áureos collares que antes la abrumaban con melindre.» Y si no acertó Juan de Mena en la misma empresa, fué por haberla intentado en un siglo en que estaba la poesía castellana «desceñida, inculta, rústica y humilde, y era cosa de risa quererla cargar de los arreos de la latina.... Cadenas de oro, que sirvieron de adorno á robusta matrona, colgár-selas á musa pueril, más es prenderla que ataviarla.» Buscaba en la literatura romana del imperio los precedentes de la altisonancia y pompa del estilo gongórico, y reconocía, antes que otro alguno, el parentesco estrecho de sangre y temperamento poético entre los cordobeses de entonces, y el cordobés de ahora: «Aquel hablar brioso, galante, sonoro y arrogante es quitárselo al ingenio español, quitarle el ingenio y la naturaleza. Luego que las Musas latinas conocieron á los españoles, se dexaron la femenina delicadeza de los italianos, y se pasaron á remedar la braveza Hispana.... Y esto no es tan nuevo que no haya cerca de diez y siete siglos que los españoles hablan como españoles.... Y es muy del genio español nadar sobre las ondas de la poesía latina con la superioridad del óleo sobre las aguas [1].»

1 La mayor parte del *Apologético* es una burla muy donosa de las interpretaciones alegóricas de Faría: «Dexémosla por muchas, aunque ¿quién dexará de reirse de algunas muy ilustres, como dezir que el Gigante (Adamastor), al responder, volvió los ojos y torció la boca, señal infalible de que es Mahoma, pues como condenado está en el infierno haciendo gestos?.... Que se llama el Jayán *Adamastor*, y que este nombre

El *Apologético* de Espinosa es una perla caída en el muladar de la poética culterana. Nuestra crítica fué despeñándose cada vez más por los senderos de la vanidad y de la pedantería, y no hay compilación de los tiempos bárbaros que exceda en fárrago y en inepcias á las *Lecciones solemnes* de Pellicer, á la *Ilustración de la Fábula de Píramo y Tisbe,* de Salazar Mardones (que empleó un volumen en 4.°, de 400 páginas, para *ilustrar* un romance de 127 estrofas), y al más que todos ellos erudito y pestilente comentario de D. García de Salcedo y Coronel, que en tres disformes volúmenes, veinticuatro veces mayores que los versos de Góngora que comenta, deja fuera de toda discusión posible que no hay en *Las Soledades* pensamiento ni palabra alguna que no tenga su origen en los poetas más tersos y puros de la antigüedad: sólo que Góngora lo ha puesto todo en su estilo, con lo cual el poema, después de entendido, sigue siendo digno de toda execración, y Salcedo Coronel, el Edipo que nos le descifra, consigue la palma de

---

se deduce de *adamo, adamas,* que es enamorar: conque es Mahoma, porque fué enamorado de mujer ajena, y concedió el trato de muchas en su secta.... Que rodean al cabo las ondas del mar, y Mahoma murió hidrópico, que es lo mismo, &., &.» Para probar que D. Manuel, el rey D. Manuel, era *Cupido,* ó, lo que es lo mismo, según su disparatada interpretación, hijo predilecto de la Iglesia (que es Venus), dice Faría que «el ama que le crió era de la Iglesia, por ser amiga de un Obispo.»

Todo el comentario está lleno de estas y aún mayores boberías y sandeces.

la pesadez sobre su grande émulo Manuel de Faría y sobre todos los comentadores nacidos [1].

Agotada miserable y estérilmente la fuerza del ingenio en descifrar pueriles enigmas, reducido el arte á una especie de logogrifo, en que el mayor lauro se daba á la alusión más remota, al tropo ó figura más desaforada, á la lo-

1 *Lecciones solemnes á las obras de D. Luís de Góngora y Argote. Escribíalas D. Joseph Pellicer de Salas y Tovar, 1630. Madrid, imp. del Reyno.* 4.°

—*Ilustración y defensa de la Fábula de Pyramo y Tisbe, compuesta por D. Luís de Góngora. Escribíalas Christóval de Salazar Mardones, criado de su Majestad y oficial más antiguo de la Secretaría del Reino de Sicilia. Madrid, imprenta real, 1636.* 4.°

—*Las Obras de D. Luís de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel. Madrid, imprenta real,* y de Diego Díaz de la Carrera, 1636, 1644, 1648: 3 volúmenes 4.°

Sería tarea prolija y no sé hasta qué punto útil, el tejer un catálogo completo de los comentadores y apologistas de Góngora. Á los nombres ya citados conviene añadir el del doctor D. Juan Francisco Andrés de Ustarroz, célebre cronista de Aragón, que dejó manuscritos estos tres opúsculos:

—*Defensa de la poesía española*, respondiendo al prólogo de Quevedo á las poesías de Fr. Luís de León.

—*Antídoto contra la aguja de navegar cultos.*

—*Errores que introduce en las obras de D. Luís de Góngora D. García de Salcedo, su comentador.* (Escritos respectivamente en 1632, 33 y 36.) Constan en la hoja de servicios que presentó Ustarroz para obtener la plaza de cronista.

Entre los impugnadores del culteranismo deben contarse fray Jerónimo de San José, Antonio L. de Vega y D. Joseph Antonio González de Salas, en sus obras ya citadas, y más especialmente el Ldo. Cosme Gómez Tejada de los Reyes, en los apólogos 41 y 42 de la primera parte de su curiosa novela alegórica *El León prodigioso*. Tejada de los Reyes era discípulo de Baltasar de Céspedes, y pertenecía por consiguiente á la escuela de Salamanca.

cución más crespa y altisonante, era natural que esta vana gimnasia de palabras, desarrollando monstruosa y pletóricamente ciertas facultades de expresión, dejara enmohecerse el juicio y la racionalidad. Cuando en los colegios (hasta en los de Jesuítas) se recitaban de memoria el *Polifemo* y *Las Soledades* (como nos lo refiere el biógrafo de Salazar y Torres), no era extraño que todas las ideas de lo bueno y de lo malo en el arte literario apareciesen trabucadas y confusas hasta el extremo que nos denuncia (para buscar un ejemplo señalado entre ciento) el prólogo de la *Neapolisea*, delirio épico ó heroico de D. Francisco de Trillo Figueroa, por otra parte saladísimo autor de letrillas y romances picarescos. Y obsérvese cómo todas las aberraciones literarias y todos los convencionalismos retóricos vienen á parar al mismo punto, es decir, al olvido y al menosprecio de todo lo que es poesía natural y sencilla. El bueno de Trillo y Figueroa, ingenio tan cerril y tan español, se asombra, con asombro digno de cualquier admirador de la peinada tragedia francesa, de encontrar en la *Odisea* «aquellas indecencias é impropiedades de ir una princesa por agua á la fuente, ponerse á lavar sus paños, como si fuese Marica, é ir á sacar el dulce vino para los amantes huéspedes, y lo que es más, que en el libro XIV de la *Odisea* finge tan hambriento á Ulíses, que en los mismos asadores le ponen en la mesa dos lechones muy aprisa para que cene, como si fuera Milon, que en un día se comía un grande toro.» ¡Á estos

rasgos tan primitivos, tan épicos y tan humanos, les aplicaba Trillo el *quandoque bonus* de Horacio!

La única poética que podía convenir á hombres que de tal manera habían perdido el tino mental y el sentido de lo bello, era la *Agudeza y arte de ingenio,* del ingeniosísimo Baltasar Gracián, talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria, pero así y todo, el segundo de aquel siglo en originalidad de invenciones fantástico-alegóricas, en estro satírico, en alcance moral, en bizarría de expresiones nuevas y pintorescas, en *humorismo* profundo y de ley, en vida y movimiento y efervescencia continua; de imaginación tan varia, tan amena, tan prolífica, sobre todo en su *Criticón,* que verdaderamente maravilla y deslumbra, atando de pies y manos el juicio, sorprendido por las raras ocurrencias y excentricidades del autor, que pudo no tener gusto, pero que derrochó un caudal de ingenio como para ciento. El que quiera hacerse dueño de las inagotables riquezas de nuestra lengua, tiene todavía mucho que aprender en el *Criticón,* aun después de haber leído á Quevedo. Semejante hombre no podía ser ni culterano, por más que algunos le consideren como tal, recordando pasajes ridículos de su poema baladí de *las Selvas del año,* ni tampoco legislador del culteranismo. Predominaban en él demasiado las facultades intelectuales y la vena de moralista, la de La-Bruyère, La-Rochefoucauld ó Montaigne, para que pudiera dar excesivo valor á una poesía toda palabras huecas y humo

y bambolla. Su fuerte era el ingenio ó la ingeniosidad, y por el ingenio se perdía, no ciertamente por mengua de pensamientos, sino por extraordinaria abundancia de ellos, aunque no todos tuviesen los mismos quilates de verdad y precisión. En el *Criticón* se burla mil veces de los culteranos de la cátedra y del púlpito, de «sus *alegorías frías y metáforas cansadas,* de los que *hacen soles y águilas los santos,* mares las virtudes, y tienen toda una hora preocupado el auditorio, pensando en una ave ó en una flor.» En la *Agudeza y arte de ingenio* toma indistintamente sus ejemplos de los culteranos y de los escritores de gusto más puro, tan pronto de Góngora, como de Lope, ó de Fr. Luís de León, ó de los Argensolas, ó de Garcilasso, ó de Cervantes, ó de Mateo Aleman, ó del infante D. Juan Manuel. Así como su erudición era extensa y variadísima, su gusto era ecléctico, y no rechazaba nada bueno ó que le pareciese tal, ni de la antigua ni de la moderna literatura castellana, sin distinción de géneros ni de escuelas. La *Agudeza y arte de ingenio* no es de ningún modo una Retórica culterana: es precisamente lo contrario; es una Retórica conceptista [1], un

[1] Así como la escuela conceptista tuvo su dogmatizador en Gracián, la *equivoquista,* degeneración pedestre de aquella, como que no atendia ya á la sutileza del concepto, sino á la *agudeza verbal,* tuvo el suyo, á principios del siglo XVIII, en D. Francisco José de Artigas, *olim* Artieda, autor del absurdo y chistoso *Epítome de la elocuencia española, Arte de discurrir y hablar con agudeza y elegancia en todo género de assumptos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y*

tratado de preceptiva literaria, cuyo error consiste en haber reducido todas las cualidades del estilo á una sola; todas las facultades que concurren á la producción de la obra artística á una sola también. Es el código del *intelectualismo* poético. El autor se propone dar artificio á la agudeza, y la agudeza es para él la única fuente del placer estético, la noción genérica que abraza dentro de sí todas las perfecciones y bellezas del estilo. «Tiene cada potencia un rey entre sus

---

recados, con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos. Pamplona, Alfonso Burguete, 1726. En romance.

Este librejo, que, como se ve por la portada, precedió en pocos años á la *Poética* de Luzán, indica el punto extremo de la decadencia literaria y la urgente necesidad del remedio.

Artigas, aunque ridículo si se le mira como preceptista literario, fué hombre muy ingenioso y útil á su país y digno de buena memoria en otras cosas. Se le debe considerar como arquitecto, matemático, astrónomo, ingeniero hidráulico, ingeniero militar, pintor y grabador, con la circunstancia extrañísima de tener gusto bastante severo y clásico en Bellas Artes, el mismo que le tenía tan depravado en literatura. Después de haber enseñado durante la mayor parte de su vida matemáticas en la Universidad de su patria sin estipendio, y, lo que es peor, casi sin auditorio, fundó en su testamento una cátedra de aquellas ciencias, dejándola dotada con 120 escudos jaqueses de renta. Suya es la traza arquitectónica de la Universidad, que Llaguno elogia mucho por su severidad y buen gusto. Se le debe también el pantano del río *Isuela,* uno de los más antiguos de España. Dejó manuscrito un tratado de *Fortificación* y otro de *Fide Mathematica.* Su comedia de *La Conquista de Huesca* (omitida por Barrera) tiene *algunas cosas buenas,* según Llaguno, que en este caso es testigo de mayor excepción como apasionado que era del clasicismo francés.

(Vid. *Noticias de los arquitectos....* tomo IV, páginas 91 á 93.)

actos y otro entre sus objetos: entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza. Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos....»

Agudeza para Gracián es sinónimo de belleza literaria: «Déjase percibir, no definir.... lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.»

¿Y en qué se funda la conformidad ó simpatía entre los conceptos y el entendimiento? Gracián no lo declara en el capítulo *de la esencia de la agudeza ilustrada*: «Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos: la proporción entre las partes del visible es la hermosura: entre los sonidos la consonancia. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las artes á estos artificios, que por su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección.... No se contenta el ingenio con sola la verdad como el juicio, sino que aspira á la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato....

»Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica corelación entre dos ó tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento. De suerte que se puede definir el concepto: es

un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia ó correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva.... Esta correspondencia es genérica á todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tál vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos.»

Divide Gracián la agudeza en agudeza de perspicacia y de artificio. «Aquélla atiende á dar alcance á las dificultosas verdades, descubriendo las más recónditas. Ésta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil: aquélla es más útil; ésta, deleytable: aquélla es todas las Artes y Ciencias en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tiene casa fija.» También la divide en «agudeza verbal ó de palabras, y en agudeza de conceptos, que consiste más en la sutileza del pensar que en las obras.»

No seguiremos á Gracián en el menudísimo y sutil análisis de las diversas especies de agudeza *por correspondencia y proporción, por improporción y disonancia, por ponderación misteriosa, por ponderación de dificultad, por semejanza sentenciosa, por desemejanza, por paridad conceptuosa, por careo condicional, fingido y ayudado, por disparidad, por ingeniosas transposiciones, por prontas retorsiones, por exageración, por encarecimientos condicionales fingidos y ayudados, por ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas, por paradoja, por agudeza crítica y maliciosa, por crisis irrisorias, por paranoma-*

sia, retruécano y jugar del vocablo, por rara, ingeniosa ilación, por agudeza enigmática, por contradicción y repugnancia en los afectos, por desempeño en el hecho ó en el dicho, etc., clasificación ciertamente estrambótica, aunque mucho más por los nombres que por las cosas, puesto que en el fondo viene á ser una originalísima tentativa para sustituir á la retórica puramente *formal* de las escuelas, á la retórica de los tropos y de las figuras, otra retórica *ideológica*, en que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento, y den cuerpo á los más enmarañados conceptos de la mente, que es lo que él llama *escribir con alma.* Como yo gusto más de los libros que contienen errores originales y fecundos, que de los que repiten pesadamente máximas de una verdad trivial, suelo hojear con cierto deleite la *Agudeza* del P. Gracián, amenizada por las propias agudezas del autor (hombre, al fin, de grandísimo entendimiento) y por una copiosa selva de ejemplos buenos y malos, pero curiosos todos para el amante de la arqueología literaria [1]. Y sin querer imponer á nadie

1 La primera edición de la *Agudeza y arte de ingenio* parece que es la de Madrid, 1642; pero la más completa es la de Huesca, 1648. Á ella se han ajustado las posteriores, incluídas casi todas en los dos gruesos volúmenes de *Obras de Lorenzo Gr[illegible]*, nombre de un hermano del P. Baltasar, al cual éste q[illegible]ribuir la paternidad de sus obras. Estas ediciones son todas pésimas y ruínes en la corrección y en el papel, como ya advirtió Capmany. Las últimas que tengo son la de Barcelona, por Escuder y Nadal, 1748, y la de Madrid, por Pedro Marín, 1773. La primera es más completa que la segunda.

esta afición mía, lo que me importa dejar firme y asentado es que no debe ser tenido por preceptista culterano el hombre que de tantas maneras inculcó el desprecio á ese «estilo culto, bastardo, y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza.... enfadosa, vana, inútil, afectación indigna de ser escuchada.» Al hombre que esto escribe se le puede llamar *conceptista* (y eso es), pero de ningún modo culterano. ¡Cuántos errores y falsos juicios andan acreditados en nuestra historia literaria, y cuán grande es la necesidad de rehacerla! «¿Qué cultura hay (decía Gracián) que iguale á la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí la verdadera arte ha de ser huir del arte y afectación.» ¿Quién esperaría encontrar tan sabios preceptos en el que tradicionalmente llamamos sin leerle *código del mal gusto?* ¿Quién esta otra verdad tan profunda, que ella sola puede servir de base á un sistema estético: «*Están en los objetos mismos las agudezas objetivas.... Hay conceptos de un día, como flores, y hay otros de todo el año y de toda la vida y aun de toda la eternidad?*» ¿Qué mayor recomendación para seguir la verdad realísima en las obras de arte? Ya me asombraba á mí que el P. Gracián no hubiese dicho algo de primer orden, aun en este libro de la *Agudeza*, el peor de los suyos[1].

[1] Con ser tan numerosas las obras de crítica literaria citadas en este capítulo, todavía no se agotó en ellas la fecundidad de nuestra cultura estética durante ese período. Aún creo por

varias razones, dignos de memoria, si no de análisis, los breves escritos que á continuación apunto:

—*Libro de la erudición poética,* por D. Luís Carrillo y Sotomayor. En sus *Obras* póstumas (Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, y Luís Sánchez, 1613. Este poeta cordobés, muerto en edad juvenil, pasa generalmente por uno de los iniciadores del culteranismo; pero (aparte de su medianía, que es mala cualidad para jefe de escuela) yo le tengo más bien por poeta conceptuoso, antitético y sutil.

—*Arte Poetica e da Pintura, por Philippe Nunes, 1615. Lisboa.* 4.° Confieso que no la he visto.

—Prólogo de Alonso de Valdés *en alabanza de la poesía,* al frente de las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel (1591).

—*Panegyrico por la Poesía. Montilla, por Manuel de Payva, año de 1627.* 8.° El autor de este opúsculo, anónimo y rarísimo, se llamaba D. Fernando de Vera, y no parece probable que fuese sevillano, como quiere Barrera, sino extremeño. Debió de ser precocísimo ingenio, puesto que compuso á los diez y seis años el *Panegyrico,* que á vueltas de algunas ideas absurdas, como la de suponer poeta al mismo Lucifer, contiene muchas noticias históricas, y prueba bastante lectura.

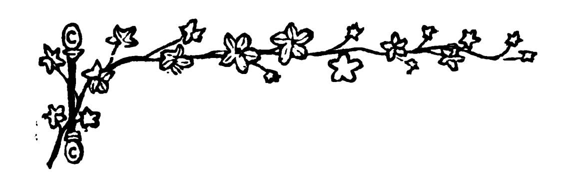
—*Discurso sobre la Poética,* leído por Pedro Soto de Rojas en 1612 en la *Academia Selvaje.* Vid. su *Desengaño de amor en rimas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623. 8.°). Soto de Rojas (llamado el *Ardiente* en la Academia de D. Francisco de Silva) pertenecía al grupo de ingenios granadinos, brillantes, lozanos y floridos, cuya manera se parece mucho á la de Góngora en su primer tiempo. Después se hizo furiosamente culterano, como es de ver en sus poemitas *Los rayos de Phaeton* y el *Parayso cerrado para muchos,* que mereció ser prologado por Trillo y Figueroa, ingenio de la misma familia.

—Nada he dicho en este capítulo de una felicísima innovación introducida (según parece) por los españoles en el tecnicismo estético: la palabra *Buen gusto.* ¿Fuimos realmente los inventores de ella? ¿Quién fué de los nuestros el primero que aplicó á los objetos del orden intelectual esta calificación del orden sensible, anunciando con esto sólo el advenimiento de la estética *subjetiva* del siglo XVIII, que tanto usó y abusó de esta metáfora? Confieso que lo ignoro; pero diré llanamente lo que

he podido averiguar sobre esta *invención* tan olvidada. Todo ello se reduce á unas palabras del italiano Bernardo Trevisano en su introducción á las *Reflexiones de Muratori sobre el buen gusto* (Venecia, 1736): «Al sentimiento bien acordado que gusta siempre de conformarse con cuanto dicta la Razón, le llamaron algunos armonía de ingenio: otros dijeron que era el juicio, pero regulado por el arte: otros una cierta exquisitez de genio: *Pero los españoles, más perspicaces en el uso de las metáforas que ningún otro pueblo,* lo expresaron con este laconismo fecundo: *buen gusto.*» (Pág. 79.)

De Trevisano lo copió Forner en las notas á su *Oración Apologética*, p. 186 (Madrid, 1786).





CAPÍTULO XI.

LA ESTÉTICA EN LOS PRECEPTISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—TRATADISTAS DE ARQUITECTURA: DIEGO SAGREDO: LOS TRADUCTORES DE VITRUBIO, SERLIO Y ALBERTI. — LA «VARIA CONMENSURACIÓN» DE JUAN DE ARPHE. — TRATADISTAS Y CRÍTICOS DE PINTURA: D. FELIPE DE GUEVARA, PABLO DE CÉSPEDES, BUTRÓN, CARDUCHO, PACHECO, VELÁZQUEZ, JUSEPE MARTÍNEZ, SIGÜENZA, ETC.

I. Á fines del siglo xv, un viento de renovación, venido de Italia, empezaba á correr por todos los ámbitos y dominios del arte español. Habían pasado los grandes días de la arquitectura ojival, que, entregada ya á artífices de segundo orden y convertida en rutina y en manera, en vano intentaba prolongar su amenazado imperio. Nuevos tiempos y nuevas ideas traían nuevos modos de interpretación artística, que, si para la arquitectura religiosa y aun quizá para toda arquitectura, envolvían un verdadero

retroceso, tenían, á lo menos, la ventaja de armonizarse con el sentido estético que predominaba en las otras artes del dibujo y que derramaba vivísimos fulgores en el arte literario. La poesía, la escultura y la pintura iban destronando á toda prisa á aquel arte sintético y de grandes masas, que había levantado los gigantescos poemas de piedra de la Edad Media. Rota la unidad espiritual que los había inspirado, el genio individual se sobreponía al colectivo, y tanto la epopeya como la arquitectura, artes una y otra anónimas por su esencia, cedían ante la invasión del genio lírico y pictórico, que venía á expresar, no ya el modo cómo un pueblo, una raza, una religión, ó, finalmente, aquella agrupación de pueblos unidos por invisibles y espirituales lazos que llamamos cristiandad, había concebido y realizado la belleza, sino el modo cómo podía realizarla solitariamente cada artista, con infinita variedad de modos de sentir y expresar la naturaleza. Las grandes catedrales, testimonio el más poderoso de lo que alcanzan el esfuerzo y la fe humanos cuando congregan sus potencias en uno, y ahogan la nota individual en la solemne y general armonía, iban quedando incompletas, como pregonando en voces mudas el entibiamiento de la fe robusta que levanta las montañas. Seguían construyéndose edificios góticos para las necesidades del culto, y otros edificios, también, civiles y profanos, unos y otros ajustados á los cánones de la construcción en la Edad Media; pero aunque algunos de ellos fuesen obras de

extraordinario primor y lindeza, en todos se dejaba notar la ausencia de aquella llama divina que había resplandecido en la frente de los grandes maestros de Colonia y de Strasburgo. Los procedimientos eran los mismos, y quizá no inferior la habilidad técnica; pero á las nuevas fábricas faltábales un no sé qué de grandeza, impreso con caracteres mágicos en las antiguas. Como sintiendo los mismos artistas esta debilidad suya, intentaban suplirla con exagerada profusión de ornatos y con acentuar demasiado ciertos pormenores brillantes, que disimulaban bajo los oropeles de una juventud mentida las arrugas de la ya inminente senectud y decadencia.

Es condición de toda forma de arte sobrevivirse á sí misma, y coexistir con la que le sucede. Por más de sesenta años siguieron levantándose en España las fábricas ojivales (más ó menos floridas) al lado de los primeros edificios del Renacimiento. Y, lejos de ser violento el choque entre los dos estilos, ni poder tirarse bien en los primeros momentos la línea divisoria, vemos que el segundo apareció tímidamente y casi á la sombra del primero, combinándose con él en diversas proporciones, de donde resultó un conjunto abigarrado, pero no falto de originalidad; un verdadero género de transición, que en Castilla llaman *plateresco* y en Portugal *manuelino*, rico de caprichosas y menudísimas labores.

Poco á poco, las bóvedas se rebajaban, el arco apuntado iba cediendo al semicircular, si bien las

columnas greco-romanas aparecían más altas que lo que tolera Vitrubio, y el frontón se aguzaba hasta cerrarse en pirámide; la invasión de los nuevos elementos no era menos indudable, por mucho trabajo que á veces cueste reconocerlos: ¡tan desfigurados están! Los primores incomparables de ejecución salvan de la tacha de falta de armonía á esta manera licenciosa, pero elegante, que se personifica en el gran nombre de Enrique Égas. Al mismo tiempo Fr. Juan de Escobedo, educado sólo con las prácticas ojivales, se arroja nada menos que á la restauración de un monumento de la antigüedad, y casi por instinto levanta los arcos derruídos del acueducto de Segovia.

El predominio de la arquitectura romana iba creciendo por días: los elementos góticos cedían uno á uno, ó se ocultaban tímidos y vergonzosos. Los Égas, los Fernán Ruíz, los Diego de Riaño, los Covarrubias, los Bustamante, los Juan de Badajoz, son ya arquitectos de pleno Renacimiento, en las obras de los cuales, si las medidas y proporciones antiguas no andan muy exactamente observadas, la tendencia á sujetarse á ellas no puede ser más acentuada, siquiera la regularidad que buscan yazga oprimida por la pomposa, alegre y lozanísima vegetación que campea en sus portadas, y que hace el efecto de una selva encantada del Ariosto ó de los libros de caballerías. Los accesorios ahogan el conjunto, pero son tales los detalles de menudísima escultura, tal la hermosura de los medallones, frontones y frisos, que el crítico más severo no puede menos de darse

por vencido ante este arte que de tal modo busca el placer de los ojos, y lamentar de todo corazón la triste, seca y maciza regularidad que poco después vino á agostar todas estas flores, á ahuyentar de sus nidos á estos pájaros, á enmudecer estas sirenas y á interrumpir aquella perpetua fiesta que tal impresión de regocijo y bienestar produce en el ánimo no preocupado.

Pero este arte tan español, tan halagüeño y tan gracioso, llevaba en sí propio el germen de su ruína. Al vestir la desnudez de los miembros de la arquitectura romana, al sustituir la cresteria de la antigua iglesia gótica con los relieves del Renacimiento, se procedía como si el ornato tuviese por sí un valor independiente de la construcción. La escultura, que ya se levantaba pujante y transformada, encontraba en esto sus ventajas y aceleraba el instante de su emancipación; pero las nuevas glorias, más que del arquitecto, eran del lozano cincel de los Siloes, Borgoñas y Berruguetes. Las artes, que en la Edad-Media fueron auxiliares de la arquitectura y se confundieron en la grandiosa unidad del templo, se sobreponían á la principal, la ahogaban con sus abrazos, y le quitaban robustez y virilidad á fuerza de abrumarla de galas. Bajo este aspecto, la durísima y antipática disciplina de Herrera y de los suyos, vino muy á tiempo, y sometiendo el arte español á un régimen que le dejó en los huesos, dilató en más de un siglo la invasión del detestable culteranismo artístico á que dieron nombre los Borrominos y Churrigueras.

Precisamente, cuando el arte plateresco estaba en todo su risueño apogeo (en 1526), apareció el primer libro con pretensiones de teoría estética de la arquitectura, y con intento de restaurar los olvidados cánones de Vitrubio. Pero tan poderosa é irresistible era la corriente, que ni el mismo Diego de Sagredo, con estampar al frente de su obra el significativo título de *Medidas del Romano,* manifestando con esto sólo su veneración por la antigüedad clásica, pudo sustraerse de la atmósfera verdaderamente embriagadora que le circundaba, y nos dió en gran parte, en vez de un compendio del Vitrubio, un Manual de arquitectura plateresca.

Este libro, que está compuesto en diálogos [1] á la manera clásica, y que tiene para españoles la curiosidad y la importancia de ser el primer libro de artes impreso en nuestro suelo (y también en Francia, donde en 1542 se tradujo), debe precisamente su carácter original á los *preceptos que no deben observarse*, según la frase del intolerante Llaguno. Admite, pues, y aun recomienda Sagredo la prodigalidad de ornato, los capiteles fantásticos, las columnas abalaustradas, los medallones y candelabros. Sin embargo, de buena fe se creía clásico, y lo era al explicar los cuatro órdenes de Vitrubio (que es, juntamente con el libro *De re aedificatoria* del florentino León Bat-

1 Son interlocutores de las *Medidas del Romano* Campezo, familiar de la iglesia de Toledo, y un pintor llamado Picardo, criado del condestable en Burgos. La dedicatoria es al Arzobispo de Toledo, D. Alonso de Fonseca.

tista Alberti, el único texto que cita), y al quejarse de que por ignorancia de las medidas, «los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos, han cometido, y cada día cometen, muchos errores de desproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios.»

Sagredo era capellán de doña Juana la Loca, y no arquitecto de profesión, sino amador de la arquitectura y de las buenas letras griegas y romanas. En su juventud viajó mucho por Italia, admirando las obras de Brunelleschi, de Michelozzo, de Alberti, de Masuccio y de Bramante, de donde había nacido en él cierto desdén hacia los artistas españoles, con quienes transigía en la cuestión de ornato, pero á quienes acusaba en frases duras y mordaces de mezclar lo antiguo con lo moderno, labrando columnas, «que con ayuda de cuentos y puntales, las hacen tener enhiestas, entre tanto que las cargan.... É mira no tengas presunción de mezclar romano con moderno, no quieras buscar novedades, trastrocando las labores de una pieza en otra, y dando á los pies las molduras de la cabeza; ca yo conozco, y aun tú también, un parroquiano del arte, que en unas finestras que hizo, formó en el pretil las mismas molduras que en las jambas y lintel. ¿Pues qué diré de otro, que con soberbia de saber formó en las basas los élices de los capiteles, diciendo que allí parecen muy bien, y que los antiguos hicieran lo mismo, si cayeran en ello? Hay no menos otros que po-

nen en los embasamentos las cornisas y dentellones de los entablamentos, las cuales molduras fueron señaladamente ordenadas para los cornijones....»

Sólo con dos artistas de su tiempo se ha mostrado indulgente Sagredo: el uno es Felipe de Borgoña, el otro Cristóbal de Andino. Al primero (burgalés de nacimiento, aunque borgoñón de origen) le apellida «singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria, y muy general en todas las artes, y no menos resoluto en todas las ciencias de arquitectura.» Al segundo le cita entre los raros «oficiales que procuran regirse por las medidas antiguas.... Como hace tu vecino Cristóbal de Andino, por donde sus obras son más resueltas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo haya visto. Si no, velo por esa reja que labra para tu Señor el Condestable, la cual tiene conocida ventaja á todas las mejores del reino. Debes comunicar su obrador, pues tan cerca le tienes, y en él hallarás las columnas que deseas ver, y sus basas, con tanto cuidado labradas, cuanto nos fué por los antiguos encomendada[1].»

1 *Medidas del Romano necesarias á los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otros edificios antiguos.* (Grabado de un capitel corintio.) *Con privilegio.*

Colof. *«Imprimióse el presente tratado intitulado Medidas del Romano, en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Remón Petras. Acabósse á 11 dias del mes de Mayo de mil y quinientos y XXVI años.»*

—(Segunda ed.) *Medidas del Romano agora nuevamente im-*

Cabía, sin embargo, mucha más exactitud en la exposición de los preceptos de Vitrubio que la que alcanzó á darles Diego de Sagredo, guiado por malos textos y por las interpretaciones infieles de los italianos, mucho más que por la inspección personal de los monumentos antiguos, aunque él fué uno de los primeros, si no el primero, en llamar la atención de nuestros doctos sobre la importancia y valor artístico de las ruínas y memorias del pueblo-rey que en España quedaban: «Mucha parte de esto que habemos dicho, podrías ver si quisieses en edificios antiguos, que se hallan en algunos pueblos de España, y particularmente en Mérida, donde los romanos edificaron con mucha diligencia edifi-

---

presas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necessarias á los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos. Año MDXLII (1542).

—Colof. *«Imprimiósse el presente tratado.... en la muy noble y siempre leal ciudad de Lisbona, agora nuevamente acrecentadas muchas cosas que de antes no tenían, muy necessarias. Imprimido por Luís Rodríguez, librero del Rey noso senhor. Acabósse á quince días del mes de Junio de mil quinientos cuarenta y dos años.»* (Esta edición lleva añadido un breve tratado de la medida de los pedestales, del modo de formarlos en cada orden, de los entablamentos en perfil, y de la distancia que deben tener entre sí las columnas. Llaguno no cree que esta adición sea de Sagredo, porque desdice del tono fácil y animado que tiene lo restante del diálogo.

—(Tercera ed.) Otra de Lisboa, por Luys Rodríguez, en el mismo año, con sola diferencia del mes. «Acabósse á quince días del mes de Enero de mil é quinientos y cuarenta y dos.» Es posible que sean ejemplares remozados de la anterior.

cios muy maravillosos, que después fueron por los godos destruídos.»

De Sagredo (1526), á Villalpando (1561), la arquitectura llamada greco-romana había dado pasos de gigante, y el estilo plateresco comenzaba á caer en descrédito entre los rígidos admiradores de las fábricas de Paladio y de Bramante. Alonso de Covarrubias y Diego de Siloe guiados por la consideración de las muestras, dibujos, medidas, trazas y modelos que á toda hora venían de Italia, abandonaban los principios de la escuela de Simón de Colonia, y, aunque nunca pudieron olvidar del todo la *obra moderna*, que dice Juan de Arphe (es decir, el ar-

---

—(Cuarta ed.) Toledo, por Juan de Ayala, 1549. La tenía Llaguno.

—(Quinta ed.) *Medidas del Romano | ó Vitruvio nuevamente impressas y añadidas mychas piezas é figuras muy necessarias á los officiales....* (Ut supra.)

Colof. «*Fué impresso.... en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Juan de Ayala. Año de MDLXIIII.* (Portada de negro y rojo; láminas en madera. No tiene foliatura. 43 hojas. Gótico.)

No es imposible que haya ediciones posteriores, porque este libro se convirtió en cartilla de nuestros arquitectos.

Existe la siguiente traducción, que algunos creen el más antiguo libro de arquitectura impreso en Francia:

—*Raison d'architecture antique, extraite de Vitruve, et aultres anciens architecteurs, nouvellement traduit d'espagnol en françois, à l'utilité de ceuls qui se delectent en édifices. Imprimé par Simon Colines, demourant à Paris en la grand rue St. Marcel, à l'enseigne des quatre Evangelistes, 1542.*

Vid. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España.... ilustradas y acrecentadas....* por Ceán Bermúdez.... *Madrid, imp. Real, año de 1829,* tomo 1, páginas 175 á 180.

te ojival), es lo cierto que en sus obras de Salamanca, Toledo y Granada, y sobre todo en el alcázar toledano y en la iglesia mayor de la antigua corte de los Alhamares, lo que Arphe llama *mezcla* se deja sentir muy poco, si bien á los clásicos intransigentes como el P. Sigüenza todavía les pareció que «no habían acabado estos maestros de aquel tiempo de entender en qué consiste el primor de la buena y perfecta arquitectura,» por más que «fuesen abriendo los ojos á mejores trazas, dando en rostro á los españoles las que les habían dejado godos y moros y otras naciones bárbaras, que arruinaron, por decirlo así, con sus avenidas todas las buenas artes, y en España las ahogaron casi de todo punto por más de mil años.» Más amigo de follajes y figuras se mostró Siloe en la capilla mayor de San Jerónimo, enterramiento del Gran Capitán, y de aquí que el P. Sigüenza, con su hermosa intolerancia de hombre de escuela á la italiana, le acuse de haber *mal graduado y corrompido* el orden corintio, que quiso imitar. Todavía, y por excepción, duraba la resistencia del género gótico en algunas partes de Castilla, y quizá la catedral de Segovia, terminada después de 1560 por Rodrigo Gil de Hontañón, sea el último monumento notable de ella. Pero tales esfuerzos anacrónicos semejaban los estertores de la agonía. La arquitectura medio-eval había muerto, y el mismo Gil de Hontañón daba testimonio de su derrota, levantando en el Colegio mayor de Alcalá una imperfecta fachada greco-romana, al mismo

tiempo que Machuca, como en reto infeliz á los primores de la ornamentación arábiga, edificaba enfrente de la Alhambra el palacio de Carlos V, fábrica en todas partes estimable por lo severa y robusta, y sólo digna de execración en el sitio en que se halla, el menos á propósito del mundo para columnas dóricas y jónicas, cuya sola presencia parece un desacato á la frontera y encantada estancia de oro y azul que las hadas levantaron para los emires granadíes. Fortuna fué que quedase incompleto; pero así y todo, justicia y no más sería aplicar á Carlos V la reprensión que él con mucho menos fundamento dirigió á los canónigos de Córdoba, precisamente cuando con la fabricación del templo cristiano salvaban de inminente ruína los restos del bosque de columnas árabes: «Hicisteis lo que en todas partes hay, y dejasteis perder lo que era único en el mundo.»

Dícese que por estos tiempos floreció un arquitecto, Alonso de Valdelvira, pariente sin duda de Andrés y de Pedro del mismo apellido, de quienes perseveran insignes obras en Úbeda y Baeza; autor de un Breve tratado *de todo género de bóvedas regulares é irregulares*, el cual, en 1661, plagió con insolente descaro Juan de Torija. Vaya esto sobre la fe de Fr. Lorenzo de San Nicolás, que es quien lo relata. Pero sea cual fuere la habilidad que alcanzó Valdelvira en la *stereotomía,* principal objeto de sus estudios, su nombre se oscurece ante el del médico y humanista guadalaxareño Luís de Lucena (grande amigo de Juan Ginés de Sepúlveda), el cual, si no publicó

comentarios á Vitrubio, dió mucha luz á Guillermo Philandro para los suyos, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo. Lucena, sabio de los más ilustres, aunque de los más olvidados, de nuestro Renacimiento, formó parte de la célebre Academia de arquitectura y arqueología romana que es congregaba en la alma ciudad en las casas del arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, Vignola, el cardenal Bernardino Maffei, á quien llamó Paulo Manucio *hombre divino*, y el que luego fué Papa con el nombre de Marcelo II (Marcello Cervino). El principal objeto de esta academia de cultivadores fervorosos de la antigüedad, era la interpretación de los libros de Vitrubio, que ofrecían entonces muy serias dificultades, por lo corrompido de los códices (en que hasta aparecen las hojas transpuestas de su lugar), por lo técnico de la materia, por la forma extraña y fatigosa de la exposición en que ya se inicia la decadencia literaria dentro del mismo siglo de Augusto, y mayormente por la ausencia de todo otro tratado antiguo referente á la misma materia, y que pueda suplir los vacíos y oscuridades de éste, nacidos muchas veces de la torpeza con que Vitrubio interpreta los textos de arquitectos griegos. Si hoy todavía no se han entendido los comentadores sobre el verdadero valor del *módulo* ó unidad de medida que Vitrubio adopta para el templo antiguo, poniéndole algunos en el diámetro de la columna á media altura del fuste, y los otros en el diámetro de la base del fuste de la

columna, ¡ cuánta no había de ser la confusión en el siglo xvi, en que estas cosas del arte antiguo se conocían más bien por instinto, por adivinación y por amor, que por ciencia y observación [1]!

Antes de Miguel de Urrea, ningún español se había atrevido á poner á Vitrubio en lengua vulgar; pero el libro italiano de Sebastián Serlio, uno de sus expositores, corría desde 1563, magistralmente traducido, aunque sólo en parte, por el insigne arquitecto palentino Francisco de Villalpando, autor de la valiente y sobria escalera del alcázar de Toledo, exenta ya de toda mezcla semigótica. Esta traducción, que Villalpando presentó manuscrita á Felipe II cuando aún era infante, muchos años antes de imprimirla con estampas traídas de Italia, abarca sólo los libros tercero y cuarto [1], que contienen la descripción de los edificios antiguos medidos y diseñados por Serlio: enseñanza de ejemplos más eficaz que la

1 Filandro dice de Luís de Lucena: «Quod autem ad Architam et Eratosthenem, quorum hic meminit Vitrubius, attinet.... *Ludovicus Lucenius*, quem non semel in hoc opere nominavi, quod ejus judicium, quo sum Romae familiariter usus magnopere mihi placuit, et unum ex omnibus meorum scriptorum censorem elegi, me auctore explicuit.» Pasaje citado por Ceán Bermúdez en las adiciones á Llaguno, tomo II, páginas 195 y 196.

2 *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés, en los cuales se trata de la manera cómo se pueden adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Traducidos del toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando, arquitecto. Dirigidos al muy alto y muy poderoso Señor D. Fe-*

de los preceptos, puesto que entraba por los ojos. Villalpando, mucho más clásico que Sagredo, manifiesta sin ambages su propósito de «imitar á los antigüos y seguir en todo su doctrina,» y enriquece la lengua castellana con un gran caudal de voces técnicas, sin tomarse el trabajo de alterar su forma latina ó italiana.

Pero á Villalpando, como á Luís y á Gaspar de Vega, y al mismo Bartolomé de Bustamante y á la mayor parte de nuestros arquitectos clásicos anteriores á Juan Bautista de Toledo, faltóles la escuela viva de Italia y la inspección ocular de los monumentos antiguos. Por eso el ideal del arquitecto greco-romano, tal como aquella edad le conocía, sólo se realizó en Toledo (á quien el P. Sigüenza con hipérbole no disculpable juzgó digno de entrar en competencia con Bramante), y todavía con más sequedad y dureza, y una sencillez más desnuda, en Juan de Herrera, que favorecido por la natural tendencia grave y tétrica del genio de Felipe II, impuso despóticamente su gusto y su dirección pura, austera y decorosa, pero abrumadora y helada, á todos los maestros

---

lipe, Rey de España, nuestro Señor. | *Con licencia, en Toledo, 1565. En casa de Joan de Ayala.*

El libro cuarto tiene portada distinta:

«*Libro quarto de architectura de Sebastián Serlio Boloñés. En el qual se tratan las cinco maneras de cómo se pueden adornar los edificios, que son Toscano, Dórico, Jónico y Corinthio, y Compuesto, con los exemplos de las antigüedades, las quales por la mayor parte se conforman con la doctrina de Vitrubio. Traduzido de toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando,*» &. Folio, con láminas en madera.

de obras y aparejadores españoles (porque arquitectos dejó de haberlos muy pronto), y cuando á mediados del siglo XVII quisieron romper aquel pesado cinto de piedra y de cal que no decía nada á la razón ni á los sentidos, y volver á la fantasía algunos de sus derechos enteramente anulados por lo que ya más que arte bella, era un oficio de cantería, sólo supieron encontrar la originalidad en las mayores depravaciones del mal gusto, que es cosa tristísima cuando no le acompaña el genio. Pero si las obras de Herrera (á quien conviene separar cuidadosamente de sus discípulos, empezando por Francisco de Mora), muy rara vez aparecen iluminadas por el suave fulgor de la belleza, si la inflexibilidad de las líneas rectas y la pobreza dórica y la afectada desnudez de ornatos, engendran en el ánimo del contemplador más fatiga que deleite, nadie puede negar al conjunto de aquellas robustas masas de piedra berroqueña, tan sólida y tan glacialmente sentadas como quien desafía á los siglos, cierta serenidad intelectual, especulativa y geométrica, que sin ser la belleza de la creación artística, es una de las manifestaciones de la grandeza humana. Toda mi pasión de provincia y de raza no puede llevarme hasta poner á Herrera en el número de los grandes artífices por quienes la eterna idea armónica ha querido dar breve muestra de su poder á los mortales; pero si el haber levantado la más enorme masa de piedra que en el mundo existe, no es mérito propiamente estético; si la gracia le falta siempre, y la elegancia, cuando la

tiene, es aquella elegancia que, según los matemáticos, cabe hasta en el despejar de una incógnita, ó en la combinación de los datos de un problema, en cambio la grandeza y audacia de las trazas, la majestad de las proporciones, la consonancia íntima de la obra con el espíritu del monarca que la pagaba y de la sociedad, medio ascética, medio romana (y por una y otra causa más áspera que graciosa), en medio de la cual iba á levantarse el edificio, se imponen al ánimo, y le sobrecogen y fuerzan á respetuoso silencio, como toda obra que lleva impreso el sello de una voluntad viril, dominadora de las resistencias materiales.

Para resolver en el siglo XVI tales problemas de construcción y de corte de piedras necesitaba Herrera ser, como lo fué en efecto, el matemático español más notable de su tiempo, aspecto bajo el cual ha sido poco estudiado, y merece, á mi ver, mucha loa absoluta y mucha más relativa. Así como recorriendo con la vista sus magnánimas construcciones, nos parece que los montes de piedra se animan para formar colosal esfinge, armada con el compás y la escuadra, así la biografía de Herrera, tal como se deduce de los muchos documentos que de él tenemos, no nos hace acordar de las vidas de los artistas italianos que trazaron Vasari ó Milizia, sino que por lo regular y ordenada, por lo ceremoniosa y cauta, y, digámoslo claro, por la aridez extraordinaria del carácter exento de toda poesía, es verdadera vida de hombre de cartabón y plomada.

Quedan varios escritos de Herrera, todos de breve extensión, relativos, ora al arte que profesaba, ora á la Academia y escuela de matemáticas que llegó á establecer en Madrid, de concierto con Juan Bautista Lavanha, ora á los instrumentos que inventó para longitudes, latitudes y meridianos, ora al arte de los relojes, en que fué muy docto. Con la eficaz protección de Felipe II, y el auxilio científico de Firrufino, Cedillo, Juan Ángel y D. Ginés de Rocamora y otros, intentó, atajar la decadencia de los estudios matemáticos; pero ora fuese por culpa del genio nacional, menos inclinado á estas disciplinas que á otras, ora por el atraso común de las nociones científicas en el siglo xvi, y por la ligereza con que se trataban las matemáticas puras, sacrificándolas siempre á las *aplicaciones* de cosmografía, fortificación, hidráulica, etc., el resultado para las ciencias de la cantidad y aun para la misma teoría matemática de la arquitectura, fué bien pequeño. Pedro Ambrosio de Onderiz, uno de los ayudantes de Herrera, tradujo (y publicó, según parece) la *Perspectiva* y *Especularia*, malamente atribuídas á Euclides.

Espíritu vigoroso y sintético, complacíase Herrera en altas especulaciones, no de estética, sino de filosofía matemática, invadiendo á veces el terreno de la Metafísica. Fué ardiente partidario del *Arte Magna*, de Raimundo Lulio, de la cual hizo muy original aplicación en su *Discurso sobre la figura cúbica*, descubierto y copiado por

Jovellanos en Mallorca, y conservado hoy en mi biblioteca [1]. En este peregrino tratado, Juan de Herrera, con evidente originalidad en los pormenores, intenta simplificar y hacer accesibles las combinaciones de la lógica luliana, valiéndose de una sola figura, el cubo, que considera «como raíz y fundamento de la dicha arte lulliana, y aun de todas las artes naturales subalternadas á ella; porque así como esta figura cú-

[1] La copia que poseo, muy limpia y esmerada, así en e texto como en las figuras matemáticas, es la misma que Jovellanos mandó sacar para Ceán Bermúdez (Palma, 1806), y de que éste da cuenta en sus adiciones á Llaguno (tomo II, página 365). Su título, *Discurso del Sr. Juan de Herrera, Aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica.* Va acompañado de una disertación de Jovellanos sobre las vicisitudes del sistema luliano. Esta disertación se ha impreso ya en el tomo II, de las *Obras de Jovellanos*, edición de Rivadeneyra.

El códice que tuvo á la vista Jovellanos pertenecía al monasterio de Santa María la Real, de la Orden del Cister, cerca de Palma. Hoy se ignora su paradero.

Ceán Bermúdez refiere haber visto en poder del capitán de ingenieros D. Josef de Hermosilla un ejemplar del *Vitrubio* de Philandro, edición de 1582, con nota de haber pertenecido á Juanelo Turriano, y con algunos dibujos y acotaciones marginales de Herrera.

De éste hay un librillo de la más peregrina rareza:

—*Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorencio el Real del Escurial. Sacado á luz por Ivan de Herrera, Architecto General de su Majestad y Aposentador de su Real Palacio. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Gómez, impressor del Rey nuestro señor, año de 1589.* 8.°, 32 hs., incluso la portada y la fe de erratas. Las láminas de las *trazas*, que eran el natural complemento de la obra, no parece que llegaron á publicarse.

bica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en naturaleza con igualdad, así en todas las cosas que tienen ser y de que podemos tratar, debemos cosiderar la plenitud de su ser y de su obrar.» Declaradas las propiedades del cubo, primero en la cantidad continua, y luego en la discreta, intenta probar Herrera que «en todas las cosas está la figura cúbica, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y que está otrosí en cada uno de los nueve principios absolutos y relativos de Raimundo y *en otros cualquier principios que fuera destos se pudieren dar....* y bien entendido y penetrado el cubo, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el arte lulliana, tan amada de unos y aborrecida de otros, porque la ignoran.» Sea cualquiera el juicio que se forme de la parte matemática, que es accesoria en este tratado, es imposible desconocer el valor y la alteza de la especulación metafísica, y dejar de conceder al insigne arquitecto montañés lugar muy aventajado entre los filósofos armónicos de nuestro siglo XVI, cuando le vemos afirmar en este desconocido tratado, con tan inquebrantable firmeza de ontologista, que «son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, porque sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna, y á éstos, como á fuentes universales, se reducen todos los demás que puede hallar el humano entendimiento, porque en éstos están implícitos y ansí todos se han de reducir y aplicar á éstos.» Verdadera profesión de idealismo trascendental, bastante para demos-

trarnos que Juan de Herrera había penetrado quizá más que ningún otro luliano en las entrañas de la filosofía del Beato Ramón, sorprendiendo el principio *realísimo* y universal que la informa y da valor, y prescindiendo de las combinaciones dialécticas, ó sustituyéndolas por otras. Lo que más le enamoraba en la doctrina de Lull, como á todo entendimiento poderoso y bien ordenado, era la tendencia armónica, lo que él llama «la armonía de los socorros y comunicaciones de unas naturalezas con las otras y unos principios con otros.» «Sabe cualquier entendimiento (añade) que *nunca halla reposo hasta que topa con la armonía y orden sin falta ni sobra, en la cual armonía reposa, porque halló allí la verdad que buscaba con gran ansia.*» Pero tiempo vendrá en que demos á conocer íntegra esta joya luliana, en la cual ya el generoso instinto de Jovellanos, en medio de la filosofía *subjetiva* y empírica de su tiempo, la menos acomodada del mundo para apreciar este género de especulaciones, encontraba centellas de profunda y sublime Metafísica.

El poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera á todos los estudios científicos que tienen relación con la teoría de la arquitectura, se manifestó con la traducción casi simultánea de tres libros clásicos de la escuela greco-romana, el *Vitrubio*, el *León Alberti* y el *Vignola*. En el segundo intervino como censor, y en el tercero aconsejando y dirigiendo al intérprete. El mérito de estas traduciones, estimables por su rareza, es

muy desigual. El *Vitrubio*, de Miguel de Urrea (hoy desterrado por el de Ortiz y Sanz, que tampoco es perfecto, ni mucho menos), es más oscuro é ininteligible que el original, con ser éste uno de los libros más oscuros y escabrosos de la literatura latina. Urrea tradujo gramaticalmente, las más veces sin preocuparse del sentido. Pero con ser tanta su incorrección y desaliño, todavía parece prodigiosa su labor, si se la confronta con los diez libros *De re aedificatoria* de León Battista Alberti, traducidos no sé si del latín ó de la versión italiana, pero desfigurados y calumniados bárbaramente por el alarife de Madrid Francisco Lozano. La cartilla de Vignola, arreglada menos mal por el pintor toscano Patricio Caxés ó Caxesi, y adicionada por él con trece dibujos de portadas romanas, alcanzó mucho éxito por la forma elemental y ligera en que expone el tecnicismo de los cinco órdenes, y siguió reimprimiéndose como *vademecum* socorrido de los albañiles y canteros hasta fines del siglo pasado. Á estas traducciones hay que añadir, aunque es algo posterior, la del primer libro de Andrea Palladio, dedicado en 1625 al Conde-Duque de Olivares por el arquitecto vallisoletano Francisco de Praves, que además dejó inéditos los otros tres libros de Palladio, y todo el Vitrubio con el comentario de Daniel Bárbaro, y un tratado original de corte de piedras. Á juzgar por la leve muestra del Palladio que corre impresa, Praves alcanzaba mucho mejor gusto, conocimiento de la materia y claridad de estilo que Urrea, Lo-

zano y Caxesi juntos [1]. Fué un verdadero dolor que quedasen inéditos sus trabajos.

Vulgarizados así, bien ó mal, los más afamados doctrinales de la escuela clásica, y autorizada ésta por una serie numerosísima de obras frías y sin genio, pero sólidas, severas y de excelente ejecución, podía esperarse que el movimiento técnico promovido por Juan de Herrera en una dirección estrecha pero segura, condujese á una interpretación más racional y lata de los cánones de Vitrubio. Desgraciadamente no fué así. Á medida que el siglo XVII avanzaba, iban perdiendo su crédito la sencillez y buen gusto de la que Llaguno y Ceán Bermúdez llaman *escuela montañesa*, y entronizándose una especie de culteranismo artístico, nacido, como en Italia, de una inten-

1 *M. Vitrubio Polion de arquitectura dividido en diez libros, traducidos de latín en castellano por Miguel de Urrea, arquitecto, y sacado en su perfección por Juan Gracián, impressor, vecino de Alcalá. Dirigido á la S. C. R. M. del Rey D. Felipe II de este nombre, nuestro Señor. Con privilegio: Impreso en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, año MDLXXXII* (1582). Fol.

La traducción es póstuma, y parece como que Gracián quiere atribuírsela en la dedicatoria: quizá la corrigió. El privilegio está á nombre de Mari-Bravo, viuda de Urrea.

—*Los diez libros de arquitectura de León Baptista Alberti, traducidos de latín en romance: dirigidos al muy ilustre Señor Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su Consejo de Hacienda. Año 1582.* La censura de Herrera lleva la fecha de 4 de Agosto de 1578. La traducción parece calcada sobre la italiana de Cosme Bartoli. No es seguro que Francisco Lozano hiciese por sí mismo esta traducción: sólo dice que *asistió en ella*, lo cual parece indicar que la encomendó á persona mercenaria.

—*Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de*

tona de desquite contra la formalidad glacial de los preceptistas. No fué revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó un arte, no libre, sino licencioso; no original, sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre. Éranse el *Polifemo* y *Las Soledades* copiadas en piedra. Ninguna idea grande y sintética de las que producen un cambio arquitectónico, y dan ser á un arte nuevo, podían alegar los innovadores. Al romper las cornisas, al adornar de hojas de acanto los capiteles dóricos, al rebajar las columnas, y llenarlo todo de ringorrangos, tarjetones y follajes; al quebrar, finalmente, la línea recta, y retorcer como en potro de tormento los miembros de la edificación, lo que hacían

---

Vignola, traducida por Patricio Caxesi. La edición más antigua que cita Llaguno es la de Madrid, 1593. Las hay más ó menos corregidas del siglo pasado, y aun creo que de este. Caxesi dice en la dedicatoria que su traducción estaba empezada en 1567, y que Juan de Herrera le animó á publicarla.

—El libro primero de la arquitectura de Andrea Palladio, traducido por Francisco de Praves, se imprimió en Valladolid, 1625, por Juan Laso, 38 folios. La traducción de Ortíz en el siglo pasado hundió en el olvido ésta, así como el *Vitrubio* de Urrea.

Concepto enciclopédico de la ciencia arquitectónica, según Miguel de Urrea, en su prefacio á Vitrubio: «Para el tal *oficio* se requiere tener noticia de todas las demás ciencias, de Filosofía Moral y Natural, Geometría, Aritmética, Perspectiva, Música, Astrologia y Derechos. Porque el arquitecto que de estas ciencias careciere, no podrá ser perfecto arquitecto en sus fundaciones, estructuras, pinturas y dibujos, ni podrá hacer obras magníficas y soberbias.»

Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé, no era crear estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo. No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual. Las piedras no mienten nunca, y es imposible que una sociedad cuya eficacia y virtualidad están agotadas, produzca, ni aun en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada á optar, como en triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido.

Tales tiempos eran los menos á propósito para el severo magisterio estético. Así es que la bibliografía del siglo xvii no nos ofrece más que una nueva traducción del Vignola [1], que quedó manuscrita, y dos tratados originales, uno de ellos (el del *Arte y uso de la Arquitectura* de Fr. Lorenzo de San Nicolás) elemental hasta el último punto, y tan vulgar y atrasado de noticias, que llega á tener á Vitrubio por escritor griego: no obstante lo cual, merece estimación, como resumen de los tratados anteriores en forma acomodada á la capacidad de los *pobrecillos aprendices*

1 Hízola Salvador Muñoz, escultor y arquitecto, que vivía en Madrid por los años de 1642. El códice de las *Reglas de perspectiva práctica, de Jácome Barroci de Vignola*, examinado por Ceán Bermúdez en poder de D. Juan de Dios Gil de Lara, constaba de 83 hojas y 48 dibujos, y terminaba con un elogio ó historia compendiosa de las Bellas Artes.

de la facultad, canteros y albañiles, para quienes era demasiado aparato científico el de Serlio, Sagredo, Paladio, y aun el de Vignola. Fr. Lorenzo de San Nicolás, á pesar de haber durado hasta el año 1667 [1], período el más funesto para la arquitectura, mostró cierto buen gusto relativo en las muchas obras suyas que se conservan, y puede contársele entre los últimos arquitectos que conservaron las tradiciones de la escuela de Francisco de Mora, si bien claudicando levemente en la cuestión de ornato, como grande admirador que era del hermano Juan Bautista, principal representante entre nosotros de la arquitectura jesuítica. Otro arquitecto, ó más bien cantero, llamado Pedro de la Peña, presentó al Consejo un papel de objeciones contra la inofensiva obra de Fr. Lorenzo de San Nicolás,

1 Al mismo tiempo pertenece la obra inédita titulada: «*Compendio de arquitectura y simetría de los templos, conforme á la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de Geometría, recogido de diversos autores naturales y extranjeros, por Simón García, arquitecto, natural de Salamanca.*» Año de 1681.

(MS. de la Biblioteca Nacional.)

La parte de arquitectura gótica es de Rodrigo Gil de Ontañón, cuyos cuadernos debieron caer en manos del García.

El Arte en España (tomo VII) reprodujo los seis primeros capítulos, que son los que tratan del estilo gótico, y un índice y extracto de todo lo demás, que es una compilación farragosa de aritmética, geometría, arquitectura y perspectiva, copiado de los autores más vulgares. Parece un cuaderno para uso de su autor.

Es el único libro que conserva los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media.

pretendiendo que se prohibiese; pero afortunadamente para nuestra cultura no tuvo lugar tan vandálica determinación, y el *Arte y uso de la Arquitectura* [1], se popularizó mucho por la llaneza de su estilo, eclipsando casi al *Vignola* hasta el siglo pasado, en que todas estas cosas cambiaron de aspecto con la fundación de la Academia de San Fernando.

El churriguerismo artístico no tuvo, como el literario, la suerte de encontrar un dogmatizador, un Espinosa Medrano ó un Gracián, que escribiesen sus reglas, si es que las tenía aquel estupendo delirar que creó el transparente de Toledo y convirtió á Madrid en la verdadera Atenas y metrópoli del mal gusto. El último tratado de arquitectura impreso en el siglo XVI es,

1 Fr. Lorenzo de San Nicolás, después de curiosas aventuras, entró en la Orden de religiosos recoletos de San Agustín, en la cual también murió su padre, arquitecto como él. La primera parte de su obra se imprimió en 1633, la segunda en 1664. En ella extracta y resume las de Vitrubio, Serlio, Paladio, Sagredo, Juan de Arphe, Vignola, Scamozzi, con algo de León Alberti, Pedro Cataneo, Antonio Labaco y Juan Antonio Busconio, incluyendo además los libros I, V y VII de Euclides, conlos comentarios de Clavio, traducidos los dos primeros por Antonio de Nájera, cosmógrafo mayor en los tres partidos de la costa de Cantabria, y el último por D. Juan de la Rocha, maestro de caballeros pajes del Rey.

(Vid. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos....* tomo IV, páginas 20 á 26.)

Á su émulo Pedro de la Peña y á Juan de Torija acusa Fray Lorenzo de haber plagiado el *Libro de trazas de cortes de piedras* de Alonso de Valdelvira, en el *Breve tratado de todo género de bóvedas regulares é irregulares* que Torija publicó como suyo en 1661 (Madrid, por Pedro del Val).

por el contrario, una obra enteramente erudita, aunque de erudición algo extravagante, y se encamina á hacer la apoteosis de Juan de Herrera y de la grande obra del Escorial. Fué autor de este voluminoso tratado de *Architectura civil, recta y oblicua* un hombre extraño á la técnica de la arquitectura, polígrafo incansable y de grande originalidad en las ciencias filosóficas, pero de espíritu tan errático y vagabundo, tan dado á raras especulaciones y tan desmedidamente ingenioso y sutil, que sólo con su contemporáneo el P. Kircher podemos compararle. Decir esto, es nombrar á Caramuel[1].

[1] *Architectura civil, recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem. Promovida á suma perfección en el templo y palacio de San Lorenzo cerca del Escorial. Segeven, Camillo Corrado, 1678.* Fol. mayor. Tres tomos llenos de láminas. Es interesante la parte matemática de la obra, y no lo es menos el *Tratado en que se proponen y explican las facultades literarias que ha de tener un arquitecto.* Llaguno no hace mención de este libro, que, en efecto, es raro, como todos los de Caramuel.

También omiten, lo mismo Ceán que Llaguno en sus respectivas obras, el nombre de Diego López de Arenas, que, ya bien entrado el siglo XVII, recopiló en un libro enteramente práctico, pero curiosísimo (el *Tratado de la carpintería de lo blanco)*, los restos tradicionales de los procedimientos de los alarifes mudejáres. Es obra única en la materia, y ha sido reimpresa por la *Biblioteca del Arte en España,* con un prólogo del Sr. Mariátegui.

Breve compendio | de la | carpintería de lo blanco | y Tratado | de Alarifes, | con la conclusión de la Regla de Nicolás | Tartaglia, y otras cosas tocantes á la | Geometría y puntas del compás. | Dedicado | al Gloriosísimo Patriarcha | Sr. San Joseph | por | Diego López de Arenas | Maestro del dicho oficio, y alcalde alarife | en él, natural de la villa de Marchena, y vecino | de la ciudad de Sevilla, | corregido y mejorado en esta última

II. La escultura española no tuvo teóricos durante los siglos XVI y XVII. Destronada la antigua imaginería, que cayó envuelta entre las ruínas del templo gótico, los artistas fueron á buscar la inspiración á Italia, de donde volvieron enriquecidos con las preseas del arte de Miguel Ángel, y con el estudio directo de la antigüedad, cuyos portentosos fragmentos se iban desenterrando. Alonso Berruguete y Gaspar Becerra fueron los dos grandes artífices de esta revolución. «Estos dos singulares hombres (exclama entusiasmado el orífice Juan de Arphe), desterraron la barbaridad que en España había.... inquiriendo de veras la proporción y la composición de los miembros. (Arphe se refiere á la proporción *quíntuple)*, y fueron los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que á los principios hubo opiniones contrarias, porque unos aprobaban la proporción de Pomponio Gáurico, que era nueve rostros. Otros la de un maestro Phelipe de Borgoña, que añadió un ter-

---

impresión, y añadido al fin un suplemento, que comprende dos tratados: el primero que continúa el de los Reloxes de Sol, en que también se trata de los de Luna, y el segundo una práctica fácil de las visitas y aprecios, con otras advertencias de mucha utilidad para los maestros y alarifes. Año de 1727.

Libro enteramente práctico, escrito con un tecnicismo y vocabulario *sui generis*, que hace difícil su inteligencia. La primera edición es de Sevilla, 1633.

Es uno de los más elocuentes testimonios de la larga dominación de los procedimientos de la construcción mudejár en nuestro suelo.

Contiene además un breve tratado de Geometría práctica.

cio más: otros la de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras, en estos Reynos, como fué el Retablo del Templo de San Benito el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Cathedral de Toledo, donde se mostró el arte suyo con maravilloso efecto.... Á éste sucedió Gaspar Bezerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introduzida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete.»

Varias causas influyeron para que no fructificase la gran manera escultural de los dos discípulos de Miguel Ángel, tan expresiva y vigorosamente caracterizados por Juan de Arphe. Pasado aquel primero y generoso furor de Renacimiento, cuando Berruguete modelaba en cera el Laoconte recién descubierto y celebrado en un himno hermosísimo de Sadoleto, y Becerra, poseído de aquél entusiasmo que sentía Benvenuto por las *hermosas vértebras* y los *magníficos huesos*, dibujaba valientemente las figuras del libro de Anatomía de Valverde, la escultura, falta entre nosotros del estímulo y de la vida propia que tenía en Italia, y reducida cada vez más á portadas de templos, á urnas sepulcrales y á sillerías de coros, tenía que morir, con la decadencia del gusto plateresco, al soplo helador de la arquitectura de Herrera. Sólo un género de escultura pudo desde entonces florecer en España, la escultura en madera, de tan vigoroso y popular realismo, incapaz

de ser comprendida ni estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España, sujeto á las influencias de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión se ha sobrepuesto siempre al idealismo estético.

La escuela de Berruguete y de Becerra, aunque sólo pueda tenerse por una excepción gloriosa, ejerció benéfico influjo en otras artes menores, que en el siglo de Benvenuto bien merecían el calificativo de artes bellas, es decir, en el arte de los orífices, plateros y herreros. Juan de Arphe es la autoridad más abonada para contarnos sus progresos: « Aunque la arquitectura romana (dice) estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe[1], mi padre, la comenzó á usar en la custodia de Santiago de Galicia y en la de Medina de Rioseco, y en las Andas de León, aunque con columnas balaustrales y monstruosas, por preceptos voluntarios.... Alonso Becerril fué famoso en su tiempo, por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabían en aquella sazón. Juan de Orna fué excelente platero en Burgos. Juan Ruíz fué de Córdoba, discípulo de mi abuelo; hizo la custodia de Jaén, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla: fué el primero que torneó la plata

[1] Hijo de otro Henrique de Arphe (el primero de esta dinastía de orífices), que trabajó varias custodias góticas, de las que su nieto llamaba *obras bárbaras*.

en España, y dió forma á las piezas de vajilla, y enseñó á labrar bien en toda la Andalucía.»

El primero de los plateros en abandonar el gusta *plateresco* y echarse resueltamente en brazos de la arquitectura greco-romana, fué el mismo Juan de Arphe, que en la práctica y en la teoría hizo gala de extremado puritanismo, «dexando por vanas y de ningún monumento las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y, nombrándolas invención, adornan, ó por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado, de lo cual, como cosa mendosa, he huído siempre, siguiendo la antigua observación del arte que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron, con demostración de los mejores exemplos de los antiguos, principalmente en la fábrica de la custodia de plata de Sevilla.»

Juan de Arphe [1] es autor de una especie de

1 *Joan de Arphe y Villafañe, natural de León, Esculptor de Oro y Plata. De varia commensuración para la Esculptura y Archítectura. Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.* (Al fin del libro tercero dice 1587.) Fol., 6 hs. prls., 35 de texto el primer libro, 48 el segundo y 40 el tercero, sin contar las *Tablas* que al fin de cada uno se intercalan. Entre los preliminares hay un soneto laudatorio de Luís de Torquemada, y unos versos latinos de Andrés Gómez de Arce.

—*Varia commensuración.... En Madrid, por Francisco Sanz, impresor del reyno, 1675.* Fol., 148 hs.

—*Varia commensuración.... Al Excelentísimo Señor Duque*

manual enciclopédico, aplicable á las tres artes del dibujo: obra que con el título de *Varia Commensuración*, mantuvo su popularidad entre los artistas hasta los últimos años del siglo pasado. Divídese en cuatro libros, de muy desigual mérito: el primero, es un tratado rudimentario de geometría práctica; el segundo, un compendio de anatomía pictórica; el tercero, trata grosera y empíricamente «de las alturas y formas de los ani-

---

del Arco.... Añadido en esta quarta impression, por D. Pedro Enguera, Maestro de Mathemáticas de los Cavalleros Pages del Rey nuestro Señor, que Dios guarde, y de su Real Artillería, etc. El Relox vertical, con declinación y sin ella, el Relox Oriental, Occidental, y en todos puestos los signos. Año 1736. Con privilegio. En Madrid, en la imprenta de la viuda de D. Pedro Enguera.

Fol., 18 hs. prls., con una intempestiva genealogía del Mecenas, 36 hs. dobles el primer libro, 23 la adición de los reloxes, 50 el segundo libro, 14 el tercero y 40 el cuarto.

La foliatura tiene muchas equivocaciones.

Esta edición fué y es todavía libro vulgar entre nuestros artistas.

Además de la *Commensuracion* y del *Quilatador*, que es un tratado de ensayos, compuso Juan de Arphe el siguiente opúsculo rarísimo, al cual pertenecen las primeras palabras copiadas en el texto:

—*Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Con licencia, en Sevilla, en casa de Juan de León, 1587.* 8.° menor, 16 hs. sig. A—B.

No se conoce más ejemplar que el que perteneció primero á Ceán Bermúdez y luego á Carderera. Ha sido reimpreso íntegro por el Sr. Zarco del Valle en el tomo III de *El Arte en España* (pp. 174 á 196), acompañado de una larga y curiosa carta de Ceán.

La invención de la custodia, ejecutada por Arphe, fué del canónigo Pacheco, humanista eminente.

males y aves;» el cuarto, expone por modo muy breve las reglas de los cinco órdenes arquitectónicos, y la aplicación que de ellos puede hacerse á las piezas de iglesia y al servicio del culto divino. El principal modelo de Juan de Arphe fué el libro de *Simetría* de Alberto Durero. Ideas estéticas no hay ninguna: las noticias históricas quedan ya aprovechadas; sólo tiene de curioso el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, á quienes el libro va dedicado. El autor lo anuncia de la manera más llana y prosaica:

«Las experiencias, reglas y precetos,
Las grandes perfecciones y primores,
Por quien son en sus artes más perfetos,
Los doctos arquitectos y escultores,
Con otros mil avisos y secretos,
También para plateros y pintores,
Á quien principio da la Geometría,
Es lo que ha de escribir la pluma mía.»

Claro que un *poema* de esta clase no pertenece á la amena literatura; pero alguna vez, y por excepción, se tropieza en el insípido fárrago de las octavas de Arphe (menos hábil artífice en endecasílabos que en oro ó en hierro), con algún rasgo que no desentonaría en obra de más artística y racional contextura. La octava sobre el caballo, v. gr., recuerda, aunque remotamente, las descripciones de Virgilio y de Céspedes:

«Es el caballo hermoso y agraciado,
De gentil movimiento y altiveza,

Tiene la anca partida, el pie cavado,
Ancho el pecho y pequeña la cabeza.
De cola y crines largo y bien poblado,
Muestra siempre en los ojos gran viveza,
Y tiene puntiagudas las orejas,
Y las narices anchas y parejas.»

Pero el tono general del poema es el que mostrará esta otra estancia que copio al azar:

«Ochenta y un morcillos abrazados
Están al pecho, y prenden sus costillas:
Nacen de las espaldas, y á los lados
Pasan todos por cima las asillas:
Después que aquí son juntos y pegados
Suceden unas cuerdas muy sencillas,
Que bajan discurriendo á la barriga,
Y allí, con otros ocho, hacen liga.»

Por honor al ilustre platero no seguimos copiando. Se puede ser, no un Arphe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte. Menos disculpa tienen otras cosas: la parte anatómica del libro está juzgada con decir que Juan de Arphe, posterior á Vesalio y á Servet, á Realdo Colombo, á Valverde y á Bernardino Montaña, se asustó de las primeras disecciones que vió hacer en Salamanca al doctor Cosme de Medina, pareciéndole *cosa horrenda y cruel*, y determinó estudiar la figura humana por fuera y en los vivos. Lo cual no le impidió escribir de *miología* y de *osteología* largamente.

La inútil y sofística cuestión de la preeminen-

cia entre la pintura y la escultura, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y límites de entrambas artes, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una y otra para encontrar excelencias en la que ellos cultivaban. Debatida largamente en las Academias de Italia, como lo prueba la interesante lección de Benedetto Varchi, se hizo un lugar común el tratarla al principio de todas las obras didácticas de Pintura que tenemos en nuestro idioma. La mayor parte de las razones que pintores y escultores alegaban, eran de una puerilidad sin ejemplo, fundándose, ora en la antigüedad, ora en la propensión á la idolatría, ora en la mayor duración de los simulacros, ora en la resistencia ó en la flexibilidad del material, pero alguna que otra vez penetraban en la esencia del arte y deslindaban sus medios de ejecución. Miguel Ángel había querido cortar tan impertinente disputa con su alegoría de los tres círculos concéntricos. De los nuestros, el que la planteó con más ingenio y agudeza fué sin duda Jáuregui, en unas quintillas fáciles, elegantes y acicaladas como suyas, que se leen en la primera edición de sus *Rimas*. Es un pleito entre la Pintura y la Escultura, siendo juez la Naturaleza. La Pintura alega que

«Es más honrosa costumbre
Sacar de la sombra lumbre,
Que de la luz sombra oscura,»

y la Escultura responde:

«Yo soy bulto y corpulencia
Y tú un falso parecer,

Y así te excede mi ciencia
Con la misma diferencia
Que hay del parecer al ser.

PINTURA. Con esa falsa razón
Mal tus honores se aumentan,
Que una y otra imitación
No atienden á lo que son
Sino á lo que representan.

. . . .

Yo con mis tintas süaves
La vista engaño y desvelo:
Prueba tú si engañar sabes
Con el racimo á las aves
Ó á Zeuxis con otro velo.»

La Escultura, desdeñando este engaño grosero, replica que la perfección de su forma basta sola para mover los afectos. No se da por vencida la Pintura, y exclama:

«Yo con vigor diferente
Convenzo la vista humana,
Que juzga al verme presente
Ser cuerpo que espira y siente
Lo que es superficie llana.»

Invoca la Escultura el manoseado argumento de la perpetuidad de sus obras, y lo hace en estos versos tan limpios y gallardos:

«Dar puedes por acabada
Fama cuyo fundamento
Es sólo una tez delgada
De un lienzo ó pared pintada,
Que en breve la borra el viento.

Mis bronces son poderosos
Contra tus vanas envidias,
Y en mármoles espantosos

Vivirán siempre famosos
Mis Praxíteles y Fidias.»

Pero la Pintura replica con más alto sentido estético:

«Nunca la materia puede
Dar al artífice honor,
Que con el arte la excede,
Y á la cera le concede
Lo que al bronce vividor.»

La Naturaleza, aun declarando ser igual la excelencia de ambas artes, sentencia el litigio en favor de la Pintura (Jáuregui era pintor):

«Porque mediante la unión
Del colorido perfeto
Y de uno y otro preceto,
Extiende la imitación
Á todo visible objeto.
Y con sus tintas mezcladas
Y en el dibujo fundadas,
Llegan á ser tan creídas
Sus imágenes fingidas
Como mis obras formadas.
El buril no ha de imitar
Fielmente en materia alguna
Al fuego, al rayo solar,
Al tendido campo, al mar,
Cielo, estrellas, sol y luna.
. . . .
También en el hombre es llano
Se adelanten los colores
Con admirables primores,
Trasladando al cuerpo humano
Mil pasiones interiores.
. . . .

Y si el escultor alega
De sus golpes la fatiga,
Es alegación muy ciega
Que á más cansancio se obliga
El que rema, cava ó siega.
El trabajo superior
Que á las artes da valor
En el ingenio se emplea,
Y éste es siempre el que pelea
Solícito en el pintor.
..........................»

No alcanzo por qué razón nuestros colectores de Antologías poéticas han hecho tan poco aprecio de este vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuerda las controversias teológicas de nuestros *Autos Sacramentales* en sus mejores momentos. Pero á todas esas alegaciones y sutilezas de abogado, que la Pintura no necesita, contestarán siempre victoriosamente aquellos versos del Titán de la escultura:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non circonscriva [1].»

III. Materia recibe de no pequeña sorpresa

[1] La excelencia pictórica de Jáuregui, tan encarecida por Lope de Vega en aquel soneto:

«Si en colores *Judit*, si en verso *Aminta*
Duplicado laurel presumen darte,
No es tu pluma, don Juan: escribe el arte;
No es tu pincel: Naturaleza pinta,»

descansa hoy sólo en el testimonio de sus contemporáneos. Cuando le silbaron una comedia, gritaba un mosquetero desde el patio: «Si Jáuregui quiere aplausos, que los pinte.» La famosa *Judit* se ha perdido. Dibujaba al modo florentino, como es de ver en las estampas del *Apocalipsis*, del P. Luís de Alcá-

quien, después de haber admirado el prodigioso florecimiento de la pintura española en los dos siglos XVI y XVII, y la originalidad y el poder de creación que mostró en sus grandes maestros, recorre luego los libros técnicos que en aquella edad se imprimieron para servir de guía á los pintores, y, estimándolos, no bajo su aspecto histórico ni por las noticias de cuadros que nos conservan, ni tampoco por la pureza del lenguaje habitual en libros de aquella edad, sino por el fondo de las ideas y por la sustancia de la doctrina, los halla tan pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio. Y la sorpresa se aumenta cuando repara uno que la mayor parte de esos libros no salieron de manos de humanistas ó retóricos extraños al ejercicio de las artes plásticas, sino que llevan los nombres de verdaderos artistas, insignes todos, cuál más, cuál menos, en los fastos de la pintura española: Céspedes, Francisco de Holanda, Carducho, Pacheco.... Y hasta se da el caso extrañísimo de aparecer con frecuencia en abierta discordia las concepciones pictóricas que estos autores trasladaban al lienzo, con lo que

zar, y en alguno que otro rarísimo retrato que va en preliminares de libros, v. gr., en el de D. Lorenzo Ramírez de Prado, antepuesto á su *Pentecontarchos* (libro robado al Brocense). Algunas de las poesías de Jáuregui, v. gr., *El acaecimiento amoroso,* son verdaderas composiciones pictóricas, trasladadas con pluma fácil y risueña.

preconizaban y traían siempre en los puntos de la pluma, resultando de aquí, que mientras, por una parte, se desenvolvía libre y gloriosamente la pintura española, no en forma de verdaderas escuelas, sino obedeciendo al impulso de algunas personalidades aisladas y poderosas, que son como otros tantos puntos brillantes en su historia, los didácticos volvían obstinadamente los ojos á Italia, y no tanto á las obras de arte, como á los libros de los preceptistas, en quienes querían sorprender la fórmula de lo bello; y se limitaban á glosar de mil modos, como quien repite una lección aprendida de coro, lo que habían leído en Leonardo de Vinci, en León Bautista Alberti, en Paulo Lomazo, en el Doni, en Dolce, en Borgini, en Vasari, en Bulengero y en otros innumerables críticos de artes, llevando algunos su afectado desdén de la pintura española hasta las más increíbles exageraciones. Quien lea nuestros libros de pintura del siglo XVI y del XVII, se imaginará, sin duda, que aquí nunca existió otra cosa que una escuela de dibujantes idealistas, que más ó menos servilmente pisaban el rastro por donde caminaron para sus obras divinas Rafael y Miguel Ángel. El desengaño no puede ser más completo al encontrarse con una escuela de coloristas fogosos é indisciplinados, y de naturalistas empedernidos, que no reconocen medio entre lo trivial y lo sublime.

Es indudable que lo que se llama la pintura española, aunque cuente en el catálogo de sus

glorias dos ó tres de los mayores nombres artísticos del mundo, y sobre todos el de Velázquez y el de Ribera, no presenta caracteres tan fácilmente discernibles, como los de las escuelas italiana, alemana y holandesa, ni tampoco ofrece en su historia, tal como hoy la conocemos, una progresión tan lógica, racional y bien encadenada, como la que ofrece la historia artística de otros pueblos, menos gloriosos que el nuestro en definitiva, si el resultado ha de calcularse sólo por el número de obras maestras, que es lo único que el mundo quiere saber y entender. Cierto que nos faltan muchos eslabones de la cadena; cierto que los orígenes de nuestra pintura están envueltos todavía en la más densa niebla; pero lo que hoy conocemos nos mueve imperiosamente á tener por arbitrarias las clasificaciones de nuestras escuelas artísticas, que con tanta facilidad aceptan y dan por buenas los mismos que tanto y con tan poca razón claman contra las escuelas literarias, las cuales, después de todo, son mucho más fáciles de discernir y justificar. ¡Cuán monstruoso no parece el nombre de *escuela sevillana*, aplicado en montón á todos los que pintaron en Sevilla, desde Luís de Vargas hasta Murillo, pasando por Villegas Marmolejo, Herrera el Viejo, Roelas, Céspedes, Pacheco, Velázquez y no sé cuántos más, disímiles todos en procedencia y en estilo, imitadores unos de los florentinos, otros de los venecianos, é iniciadores los demás del realismo español.

Para que una escuela artística ó literaria pueda

existir, no basta la razón geográfica, ni siquiera la comunidad que se establece entre maestros y discípulos por medio del aprendizaje de academia ó taller. Velázquez fué sucesivamente discípulo de Herrera el Viejo y de Pacheco. ¿Qué es lo que Herrera ó Pacheco pueden reclamar en la obra de Velázquez? De fijo menos, muchísimo menos que el Ticiano ó los flamencos. ¿Quién conocerá que Ribalta fué el primer maestro que Ribera tuvo, ni quién dirá, por eso, que Ribera pertenezca á la escuela valenciana, dado que tal escuela exista? Ribera no desciende de nadie más que del Caravagio.

Dos cosas se requieren á toda luz para constituir verdadera escuela: una es la semejanza de los procedimientos, pero no basta; la otra y más esencial es una doctrina estética recibida por todos, y cuyo espíritu se deje sentir en todas las producciones de la escuela. No importa que esta doctrina no se formule en libros: no importa que los mismos artífices no puedan razonarla, si por ella se les pregunta: basta que esté difundida en la atmósfera del taller, y que, respirándola ellos sin sentirlo, ajusten luego sus creaciones al modelo ideal de perfección que la escuela ha concebido instintiva ó racionalmente. Sólo cuando llega á este punto de elaboración, puede decirse tal escuela, y afirmarse que trae al mundo, no sólo grandes y aislados pintores, sino un modo propio y nuevo de ver la naturaleza, y de transformarla en arte. Y entiéndase que cuando se habla aquí de ideal, no se trata del ideal

abstracto y metafísico, que en el arte sirve de poco ó nada, aunque dé materia de interminables discusiones á la locuacidad de los teóricos, sino del ideal relativo, histórico, concreto, único que en el arte tiene eficacia y virtud engendradora.

Desde este punto de vista no se legitiman en modo alguno las pretendidas escuelas provinciales, aunque se las tolere como un medio cómodo de formar grupos y facilitar el estudio; pero puede legitimarse el concepto de pintura española, atendiendo sólo á la nota característica y dominante, y prescindiendo de excepciones. Y esta nota culminante es, sin disputa, el naturalismo, único arte que convenía á uno de los pueblos menos místicos, menos soñadores, menos nebulosos, más apasionados y menos idealistas del mundo, uno de los menos sensibles á la elevación del pensamiento puro, al encanto de la simplicidad y de la perfección.

Precisamente el naturalismo es lo que no tiene doctores entre nosotros en el siglo XVI ni en el XVII. Cuando los pintores de aquella época quieren escribir el código de su arte, cierran los ojos á sus propios cuadros y á los de sus contemporáneos, y se van á buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino.

En algunos escritores de artes del siglo XVI no se da este desacuerdo. Son secuaces de la escuela italiana y admiradores de la antigüedad, y lo son así en la teoría como en la práctica, con enérgico exclusivismo y sin concesión alguna á nada que sea apartarse de la gran manera de Miguel

Ángel ó del platonismo rafaelesco. Entre estos preceptistas, que por ser los más consecuentes son los más simpáticos, y los que ponen más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones, hay que colocar en primer término á un iluminador portugués, hijo de otro del mismo nombre y profesión, nacido realmente en los Países Bajos, de quien su hijo escribe que «fué el primero que halló y hizo en Portugal la suave iluminación de blanco y prieto, mucho mejor que en otra parte del mundo;» hombre, en fin, tan hábil y famoso en su ejercicio, que Carlos V llegó á comparar una iluminación suya con un retrato del Ticiano. En el taller de su padre aprendió Francisco de Holanda el arte del miniaturista y el de modelador en barro, y, pasando más adelante, fué en su tierra el primero que dibujó á la pluma sin perfil. El viaje á Italia le sumergió hasta el cuello en las vivas aguas del arte antiguo. «¿Qué pintura de estuque ó grutesco (dice él mismo), se descubre por estas grutas y antiguallas, ansí de Roma como de Puzol y de Bayas, que no se hallen lo más escogido y lo más raro de ellas por mis quadernos rasguñados?»

El medio artístico en que Francisco de Holanda vivió y se desarrolló, sólo se comprende leyendo sus *Diálogos de la pintura antigua*, trasunto de aquella sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano* de Baltasar Castiglione. Son interlocutores de estos diálogos el mismo Miguel Ángel, la marquesa de Pescara, celestial amor suyo, Lactancio Tolomei, intro-

ductor de los metros antiguos en el Parnaso italiano, el iluminador Julio Clovio y otros artistas. La primera parte del libro está consagrada á los preceptos del dibujo, la segunda á los encomios históricos de las bellas artes y á una especie de catálogo de los artistas modernos ó *águilas* de la pintura, en cuyo número sólo recibe á los que seguían la manera italiana. Termina todo con otro diálogo acerca de los retratos ó *del sacar del natural*, habido en España, en casa de Blás Perea, pintor y arquitecto hasta ahora desconocido [1].

Si para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo, sólo en cuanto imitaban á Miguel Ángel, para D. Felipe de Guevara, ilustre caballero que anduvo al servicio de Carlos V, el tipo de la perfección inimitable, no ya en la escultura, sino en la pintura, no estaba en la Italia del Renacimiento, sino mucho más allá, en Grecia y en la Roma cesárea. D. Felipe de Guevara no era pintor, sino arqueólogo y numismático, uno de los primeros coleccionistas de medallas y antigüedades romanas, y uno de los fundadores de tal estudio en España, juntamente con los Antonio Agustín, los Fernández Franco y los Morales. Muy leído en Plinio, y sabedor

1 Los *Diálogos de la pintura antigua* yacen todavía inéditos. Escribiólos su autor en portugués, y fueron traducidos al castellano en 1563 por Manuel Denis. Esta traducción se conserva en la Academia de San Fernando, en un códice que fué del escultor D. Felipe de Castro. La Academia prestaría eminente servicio á la historia de las artes españolas, dando á luz este precioso y solitario manuscrito.

por él de las vicisitudes del arte de los Polignotos, Parrasios y Timantes, vino á deshora á encender su fantasía y á dar cuerpo á las imágenes confusas que se había ido formando por la lectura del compilador latino, el descubrimiento de los grutescos de las Termas de Tito y el ardor con que Rafael y Juan de Udine comenzaron á imitarlas en las *loggie* del Vaticano. Desde aquel momento, la pintura antigua no era ya una serie de nombres muertos para la fama, sino algo real y visible, que podía herir el espíritu de quien, como Guevara, no acertaba á vivir en otro mundo que en el mundo clásico. Es verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia; es verdad que la genuína pintura de los helenos seguía tan ignorada, después de aquel descubrimiento, como lo estaba antes y lo está hoy mismo; es verdad que todo conspira á suponer en la pintura clásica una inferioridad notable respecto de su escultura; pero todas estas consideraciones, para nosotros tan obvias, no fueron parte á detener el entusiasmo arqueológico de Guevara, que se dió á rebuscar, no sólo en el libro xxxv de Plinio, sino en Luciano, en Pausanias, en Eliano, en Ateneo, en los dos Philóstratos, todos los pasajes que hablan de cuadros, y emprendió tejer con estos hilos una historia de *Pictura veteri*, tentativa harto prematura, pero muy estimable para su tiempo [1]. Y la avaloran,

1 Este libro se mantuvo inédito hasta el siglo pasado. Ponz fué quien le dió á luz con este título:

—*Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Gue-*

además, ciertos aforismos estéticos, de eterna verdad, inmejorablemente expresados, entre los cuales no me fijo tanto en la definición de la pintura «imagen de aquello que es ó *puede ser,*» porque en esto Guevara no hace más que repetir maquinalmente, como tantos otros, el principio de la *mimesis* aristotélica, sin detenerse á inquirir su verdadero sentido, que tiene más de idealista que de naturalista (lo cual parece que nuestro autor deja vislumbrar en la segunda parte de la fórmula), sino á las siguientes trascendentales afirmaciones:

1.ª La facultad crítica en su esencia no es distinta de la facultad estética, y el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa, dividiendo en dos la imitación: «la primera, cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imaginadas.... La segunda, para juzgar bien ó mal de las cosas ya pintadas, y para dar orden cómo las manos y entendimiento ajeno pongan en efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga concebidas.»

2.ª Relación estrecha de la obra artística con

---

vara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes. Madrid, 1788, por D. Jerónimo Ortega é Hijos de Ibarra.

8.°, XIV + 253 pp.

el temperamento del autor: «De aquí nace que las obras de pintores y estatuarios respondan por la mayor parte á las naturales disposiciones y afectos de sus artífices.» Guevara lo comprueba con un ejemplo, en que no parece sino que proféticamente y con casi un siglo de antelación, hacía la semblanza del Españoleto: «Pues vengamos á discurrir por las pinturas de un melancólico ayrado y mal acondicionado, las obras de este tal, aunque su intento sea pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideramente á pintar *terribilidades* y *desgarros*, nunca imaginados sino de él mismo.»

3.ª Relaciones del artista con el nivel intelectual de su público. Es lo que Guevara llama «afrontarse las *imitativas imaginarias* de los compradores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de ellas.»

4.ª Relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuenta el artista (lo que hoy llamamos el *medio artístico*). «Este es un hábito que acarrea á las gentes la continuación de la vista de ciertas cosas particulares y propias de una nación, y no de otras.... Descendamos á pintores venecianos, los cuales, queriendo tratar el desnudo de alguna mujer por su imitativa fantástica, vienen á dar en una groseza y carnosidad demasiadas.»

5.ª Importancia del estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento;

«las cuales, no sólo sirven para pintar las cosas con el decoro que cada persona pide, sino también para poner los hábitos y otras circunstancias conforme á la nación ó costumbre de cada gente.»

6.ª Importancia del «estudio de la filosofía, para poder concebir (el artista) mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables.»

Todas estas enseñanzas tan profundas y tan verdaderas, que parecen dictadas hoy mismo, se hallan oscurecidas en el libro de Guevara por el más intolerante fanatismo clásico, que, no sólo le hace abominar de la Edad Media [1], sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió á una altura jamás sospechada por los antiguos. Admira la pintura clásica por fe, canoniza sus obras por el testimonio de compiladores y sofistas, que quizá no las conocían tampoco, ni las tomaban de otro modo que como materia de erudición ó de retórica: acepta por base de apreciación estética las pueriles narraciones de los pájaros que vinieron á picar las uvas de Zeuxis, y otros cuentecillos semejantes, y tan absurdo criterio le sirve para rebajar las obras maravillosas que engendró la edad de Lorenzo el Magnífico y de León X. Lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa

1 «Todo esto debemos á esos bárbaros de godos, los cuales, ocupando las provincias, llenas entonces de todas las buenas artes, no se contentaron sólo con arruinar los edificios, estatuas y semejantes cosas; pero bien se ocuparon con sumo cuidado en quemar librerías insignes.... como si de propósito ovieran contra las buenas artes y no contra los hombres tomado á sangre y fuego la conquista.»

y litigiosa le enamora: no tiene ojos para los prodigios que se desarrollan delante de él. Cree agotado el poder de la naturaleza humana en los antiguos, y escribe párrafos como éste: «Apeles se aventajó, no sólo á todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también *á todos los que de allí adelante habían de nacer....»* ¿Qué razón se da de esto? Ni una tabla, ni un rasguño: sólo el dicho de Plinio, á quien Guevara sigue ciegamente. «¡Oh, ingenios dormidos! Todos los hallo hechos en un molde; todos alcanzan lo que uno, y uno lo que todos.... Pintó Apeles un héroe desnudo, *en la cual pintura «dicen» haber desafiado á la naturaleza:* por estos y otros ejemplos se puede entender *cuánto mayor cuidado tuvieron los antiguos en este arte que los modernos,* y con cuánta mayor diligencia estudiaron para perfeccionarse en ella. Yo sospecho que *la naturaleza duerme el día de hoy segura de ser vencida ni desafiada en semejantes empresas.»* ¡Dormir la naturaleza en el siglo de Rafael y de Miguel Ángel, del Ticiano y de Pablo Veronés! ¡Hasta tal punto llega á ofuscar á hombres de clarísimo entendimiento el no ver la naturaleza y el arte sino al través de sus libros! Un tropo ó figura retórica de algún declamador griego, una frase vulgar y sin sustancia, lo de *vencer á la naturaleza,* que se habrá dicho de cuantos han pintado, le hacían más fuerza á Guevara que el testimonio de sus propios ojos en las estancias del Vaticano. Perseguía, como el perro de la fábula, una vana sombra, y dejaba caer la carne, de la boca. Todo

lo quería encontrar en los antiguos, hasta la pintura al óleo, por la poderosa razón de que, «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en juicio y razón les aventajase, no era de presumir que ignoraran semejante menudencia.» Á duras penas quería conceder que los venecianos hubiesen adelantado en el colorido, y se desquitaba con creer que «el colorido de estos tiempos tiene poca firmeza y dura.» Y adviértase que Guevara, en todo lo relativo á la pintura *encáustica* (consistente en fijar los colores en cera y quemarla después), que tan pomposamente encarecía, andaba á tientas, como todos en su tiempo, puesto que nadie hasta el P. Requeno, español del siglo pasado, dió con el secreto, y aun la invención de éste es discutible.

Mucha más templanza, más tino, más justa estimación de los méritos de antiguos y modernos, y, por decirlo todo, un clasicismo más racional y más puro se respira en los preciosísimos fragmentos que en prosa y en verso nos quedan del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, varón *de muchas almas*, como todos los grandes hombres del Renacimiento, puesto que juntó á los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose reproducir en todo el modelo de Miguel Ángel, en quien idolatraba, y de quien cantó en versos de majestad verdaderamente romana:

«Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto,

Que puesto encima al estrellado velo,
Una parte alcanzó del fuego santo :
Con que tornando enriquecido al suelo,
Por nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
Á mármoles, á bronces, á colores.»

Lástima fué que Céspedes, nacido algo tarde para lo que á su gloria convenía, no alcanzase en Roma los grandes días de la pintura italiana, ni tratase á Miguel Ángel, á quien sólo conoció de lejos y en sus postrimerías, agriado por la edad y por los desengaños; ni pudiera emanciparse como dibujante de la influencia amanerada de los Zuccaros y otros imitadores degenerados de Julio Romano, en quienes se inicia manifiestamente la decadencia. Verdad es que un viaje á Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio [1], transformando á Céspedes en un colorista tal, que, según afirma Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes.» De todo esto resultó un saludable eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Ángel y el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la famosa *Cena* de Córdoba.

Pero sea cual fuere el valor que se dé á las

1 Del Correggio decía Céspedes «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba.»

obras pictóricas de Céspedes, cuyo único defecto quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de otros autores, principalmente italianos, lo que no puede negarse al racionero es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseña nza del ejemplo y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en su persona, tan artística y tan simpática: por el gusto y la mesura que ponía en todo, fiel á su educación italiana: por su talento poético, que fué, en verdad, de primer orden, y que sólo se empleó en alabanza de las bellas artes, con acentos dignos de Virgilio: por aquella índole suya tan suave y tan pura: por aquel amor al arte que todas sus palabras respiraban, y, finalmente, por su mismo eclecticismo, que le hacía reconocer los méritos de las escuelas más diversas, dándole en superioridad de miras como crítico, lo que perdía en originalidad de ejecución.

Todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro. Las encabeza un *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigido á Pedro de Valencia, por cuyos ruegos le escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la Pintura,* salvados por Pacheco en su *Arte.* En medio se colocan un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón*, ó, más bien, sobre el origen de la columna corintia; y una

carta á Pacheco, sobre los procedimientos técnicos de la pintura [1].

Las octavas que nos quedan del libro de la Pintura, no excediendo en total de 700 versos, ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas ó de columnas de un templo griego derruído, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelve. Yo no lamento tanto como otros que la obra se haya quedado incompleta : hubiéramos ganado , sí , algunos centenares más de buenos versos , pero nunca una obra verdaderamente poética , porque no puede serlo ningún poema didáctico , ni hay cosa más opuesta á la poesía que la enseñanza directa. Al paso que , tal como le tenemos , perdida la mayor parte de lo didascálico , y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica , y vuela con las alas de Lucrecio y Virgilio , no hace el efecto de una de

1 Todos estos fragmentos (de los cuales poseía un códice con enmiendas autógrafas de Céspedes el Sr. Amador de los Ríos) se hallan al fin del tomo v del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imp. de la viuda de Ibarra. Año 1800.* (PP. 268 á 352.)

Sobre Céspedes véase la siguiente monografía:

—*Pablo de Céspedes. Obra premiada por voto unánime de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en el certamen de 1866. Su autor D. Francisco María Tubino. Madrid, 1868 Folio. Imprenta de Tello.*

esas obras de artificio chinesco, tales como los poemas de Du-Fresnoy, de Lemierre ó de Delille, en que toda la gracia consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosáicas, sino que, henchido de calor, de afectos, de grandeza, de entusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime á las bellas artes, que el autor amaba y hace amar á sus lectores, consiguiendo la grandeza poética por la inspiración lírica, lo mismo que aquellos dos grandes poetas romanos que con apariencia de didácticos son verdaderos poetas naturalistas y descriptivos, en cuyos cantos imprimió la gran Madre su beso amorosísimo, dándoles frescura y juventud perennes.

De las hermosuras poéticas de la obra de Céspedes, entre todas las cuales brillan el episodio del caballo y el de la tinta, no es necesario hablar aquí, mucho más cuando todo español que ha gustado algún sabor de letras, las conserva en el tesoro de su memoria. Las ideas estéticas son muy raras en los fragmentos conservados; la belleza se siente y se respira en ellos; pero el autor no trata de explicarla. Cree, del mismo modo que Miguel Ángel (cuyas opiniones nos ha transmitido su discípulo Francisco de Holanda), que la mayor nobleza y dignidad de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina, y por eso empieza invocando al pintor del mundo, que puso en la forma humana un *microcosmos:*

«Y el aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro en la mansión interna.»

Recomienda con mucho ahinco la imitación del natural y la selección de partes:

«Del *natural* recoge los despojos,
De lo que pueden alcanzar tus ojos.
. . . .
. . . . Tú *entresaca* el modo
Y de *partes* perfetas haz un todo.
En el silencio oscuro su belleza
Desnuda de afeytadas fantasías,
Le descubre al pintor naturaleza.
. . . .
Las frescas espeluncas ascondidas
De arvoredos silvestres y sombríos,
Los sacros bosques, selvas extendidas
Entre corrientes de cerúleos ríos,
Vivos lagos y perlas esparcidas
Entre esmeraldas y jacintos fríos,
Contemple, y la memoria entretenida
De varias cosas quede enriquecida.»

Por modelo de dibujo ofrece á la perpetua emulación de su discípulo el Juicio final de la Sixtina:

«No pienses descubrirle en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa
Mayor de cuantas se han jamás pintado,
Que hizo el Buonarota de su mano
Divina, en el Etrusco Vaticano.»

La simetría que recomienda no es tampoco la de Alberto Durero, sino la de Miguel Ángel:

«Yo la vi, y observé en aquella fuente
De perenne saber, de do salieron
Nobles memorias de valiente mano,
Que ornan la alta Tarpeya y Vaticano.»

Pero á esto y á la hermosísima descripción de los instrumentos, y á algunas leves consideraciones sobre la perspectiva y el escorzo, se reduce la parte conservada del tratado, que ciertamente enseña poco, aunque admire por el arte divino con que lo ennoblece todo. ¿Quién olvida aquella descripción de la concha de los colores:

«Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno
La que guarde el carmín y guarde el oro,
El verde, el blanco y el azul sereno:
Un ancho vaso de metal sonoro
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos al olio en blando frío
Del calor los defiende y del estío?»

¿Ó aquellos otros versos acerca de la cuadrícula:

«Y luego mirarás por dónde pasa
Cierto el contorno de la bella idea,
De rincón en rincón, de casa en casa,
De aquella red que contrapuesta sea?»

Los escritos en prosa de Céspedes (todos incompletos), se refieren más bien á la historia que á la teoría del arte, pero nos autorizan á tener al insigne racionero por crítico estético de los de raza. Con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas, describe y juzga una obra de arte, y á veces estas palabras no son indignas de la grandeza de los objetos. Interrogado por el sabio orientalista Pedro de Valencia sobre la misma cuestión que tanto preocupó á don Felipe de Guevara, Céspedes, con más pruden-

cia que él, como quien sentía la grandeza de los artistas contemporáneos suyos, se guarda muy mucho de fallar el pleito en favor del arte antiguo, limitándose á decir que «vamos muy á peligro de errar, comparando y cotejando las obras que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo.» Prescindiendo, pues, de las obras de arte, que no viven más que en las páginas de Plinio, trata de caracterizar las maravillas del Renacimiento, que él propio vió en Italia, y que conservaba vivas en su memoria. Para ensalzar á Miguel Ángel se le ocurren siempre magníficas palabras: en una parte dice de él que «en ciencia de músculos y proporciones humanas lleva muchos pasos de ventaja á los antiguos,» y que hinchó y perfeccionó toda la capacidad de las artes: en otro le compara con Píndaro, á quien Céspedes tenía muy especial devoción, reconociendo y venerando en él el atributo de la grandeza. De Rafael pondera la «modestia virginal y divinidad en rostros humanos, ternura grande en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes y ornatos *con cierta simplicísima hermosura*» y el haber añadido á la pintura, «juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se había visto y creo no se verá», y al *incendio del Borgo* llama «divina cosa.» De Masaccio escribe que «fué el primero entre nuestros mayores que procuró engrandecer aquella débil manera de entonces;» y lejos de mostrar encono contra el arte de la Edad-Media, aunque tache de «ridículas y mal asentadas» sus

figuras, parece como que se complace en traer á la memoria estos oscuros principios de aquella obra humana, subida después á tanta alteza, reconociendo con amplio espíritu que se adelanta casi dos siglos á la crítica de su tiempo, «que sin duda se acabara del todo la pintura, si la religión cristiana no la hubiera sustentado de cualquiera manera que fuese.» Céspedes busca afanoso la cuna y las primeras muestras del arte cristiano porque (como él dice con frase bellísima) «con más brío comienza á salir una planta del suelo, aunque sea una hojita sola, que cuando se va secando, aunque esté cargada de hojas.» Siente *harto dolor* en que por renovar el pórtico del Vaticano se destruyan pinturas bizantinas, y confiesa que, teniendo devoción particular á una rudísima imagen de Santa María de Transtevere, dolióse muy amargamente el día en que la encontró blanqueada. Reverencia y besa las santas y antiquísimas paredes de las iglesias mozárabes de Córdoba, y reconoce que «esta suerte de pintura, aunque tan grosera é inculta, parece que todavía eran las cenizas, de donde había de salir la hermosísima fénix, que después brilló con tanto esplendor y riqueza, disipando las cerradas tinieblas.... De estos principios, aunque flacos, subió la grandeza de este arte á la cumbre, que en nuestros tiempos se ha visto.»

En el discurso llamado inexactamente *Sobre el templo de Salomón*, Céspedes, para indagar el origen de la columna corintia, que, en su concepto, es la palma rodeada y *astringida* de las

cuerdas, rechaza racionalmente la leyenda de la hija del alfarero de Sicione, y busca (lo mismo que los eruditos de hoy) la cuna de la arquitectura en Oriente, y principalmente entre los asirios, reduciendo á su justo valor el testimonio de Vitrubio, que «solamente observó la manera de los griegos, ó no vió los edificios donde estaban puestas las columnas, ó no entendió el modo de sacarlas torcidas.»

Nunca se siente mejor todo el precio de la elegante brevedad de Céspedes que cuando se pasa de sus fragmentos á los libros de arte, que en número relativamente mayor que hasta entonces produjo el siglo XVII. Muchos de ellos versan sobre la cuestión de si la pintura debe ó no contarse entre las artes liberales. Semejante controversia, cuyo solo enunciado nos parece hoy un absurdo, y que ni aun como tema de declamación podría admitirse en el aula de un dómine pedante, implicaba cierta gravedad para los artistas del tiempo de Felipe IV, puesto que llevaba consigo el pagar ó no pagar pesadísimas alcabalas, de las que (según el espíritu quijotesco del tiempo, bastante por sí solo para matar toda actividad industrial en España) pesaban sobre el trabajo mecánico, haciéndole casi imposible, amén de cerrar á sus honrados cultivadores el camino para ciertos honores y dignidades. ¡Hubo caballeros de Santiago que se escandalizaron de que su insignia ornase el pecho de Velázquez! Y es de ver, en las pruebas que hizo para su hábito, con cuánta solicitud se trata de inquirir si había pintado

ó no por dineros, y si tenía tienda ó público obrador: ¡pecado verdaderamente nefando, según las ideas de entonces! Á los ojos de tales gentes lo que realzaba á Velázquez no era el título de grande artista, sino el de «apossentador y ayuda de cámara de S. M.»

Cuando tal espíritu dominaba, claro es que merecieron bien de la cultura los que, oponiéndose al torrente, trataron de probar con razones filosóficas y jurídicas la nobleza del arte de la pintura, dilatándose con este motivo en la ponderación de sus efectos, y penetrando, aunque por incidencia, en la noción misma del arte. El primero de los libros compuestos con tal objeto, parece haber sido la *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, publicada en 1600 por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que merece más alabanza, por lo mismo que no era pintor ni pleiteaba en causa propia, como tampoco el jurisconsulto don Juan de Butrón, autor de los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* [1], que, aparte de la bondad de su asunto,

1 *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es Liberal y Noble de todos derechos. De D. Juan de Butrón, Professor de ambos derechos. Á D. Fernando de la Hoz, Gentil-hombre de la casa de su Magestad. Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez, Impressor del Rey N. S.* (Este frontis, grabado por Schorquens, precede á la portada, que dice casi lo mismo, con estos aditamentos: después de *todos derechos*, *«no inferior á las siete que comúnmente se reciben.»* Después

son uno de los más pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española. Butrón emprende probar «con la autoridad de Hipócrates y de Martín Lutero» (como diría graciosamente Moratín), que aunque los antiguos contaron sólo siete artes liberales, por acomodarse al número perfecto, no entendieron excluir del número ni á la Poesía «que participa de la *Gramática* y de la *Retórica*,» ni menos á la Pintura, que tiene parentesco, y al mismo tiempo emulación con todas las artes y ciencias, con la Historia, con la Filosofía y Razón de Estado, con la Dialéctica, con la Retórica, con la Aritmética, con la Geometría, con la Música, con la Astronomía, de donde se infiere que, dependiendo todas ellas de principios recíprocos, «la assimilación hace que tengan unos mismos privilegios el assimilante y el assimilado;» lo cual, además, se comprueba difusamente con la estimación que la pintura tuvo en Grecia, y entre los hebreos (?), con cánones de concilios, con haber sido Dios el primer dibujante del Tabernáculo, y después Moisés, con las pinturas de San Lucas, con haber hecho Julio César ciudadanos romanos á los profesores de las artes libe-

---

del nombre del impresor, el año 1626. Preliminares.—Tassa.—Suma del Privilegio.—Erratas.—Aprobación de Fr. Francisco Boyl.—Licencia.—Aprobación de Gil González de Ávila.—Dedicatoria.—Otra á los profesores y aficionados del Arte de la Pintura.—Silva del Maestro Valdivielso en alabanza del autor.—Tabla de los autores alegados.—Sumario de los discursos.
4.°, 17 hs. prls., 122 de texto y 18 de *Tabla*.

rales, con la noticia de Fabio *Pictor*, y, finalmente, con la recóndita verdad de que «la nobleza consiste en la virtud,» lo cual no sé cómo pueda compaginarse con el desatino, que en otra parte suelta el buen Butrón, de que «la nobleza se deslustra con ejercer oficios mecánicos, por donde los hijosdalgo que tienen boticas, lonjas ó tiendas, pierden la posesión de su nobleza con ellas.»

Análogas razones fueron expuestas en el pleito que Vicente Carducho y otros pintores sostuvieron en 1633, logrando sentencia favorable contra el fiscal de la real Hacienda [1], que pretendía cobrarles alcabala de sus pinturas. En la información figuran los gloriosos nombres de Lope de Vega, Jáuregui y Valdivielso, al lado del erudito León Pinelo, del historiógrafo Vander-Hammen, amigo de Quevedo, y del predicador Juan Rodríguez de León: notable testimonio de la hermandad con que vivían entre nosotros las artes y las letras, favoreciéndose y honrándose mutuamente. León Pinelo y Butrón agotaron la controversia jurídica. El parecer de Jáuregui, que también se imprimió suelto, es el más notable de todos, aunque tiene algunas puerilidades, como el llamar á la pintura arte de ángeles, por haberla ejercitado los dos incomparables artífices *Miguel y Rafael*. Así como de paso, no deja de inculcar algunas ideas de estética idealista,

[1] Carducho imprimió el *Memorial informatorio* de este pleito al fin de sus *Diálogos de la pintura*.

con la gravedad del magisterio que él tenía entre sus contemporáneos. «El Arte no pretende sólo corpulencias, sino vidas y espíritus. Aquel gran pintor veneciano, Giorgione, aspiraba á tanto en la pintura, que toda su tristeza era mirar las cosas vivas, enojado que lo que él pintaba no tenía ningún espíritu, y cuando le alababan sus obras como admirables, decía con despecho que todo era nada, pues las figuras no respiraban y no se movían.... La Anatomía es más de la pintura que de los médicos, porque no la explica simplemente, si no con todas las variedades que trueca el movimiento de los miembros y sus acciones, y las que tocan á cada sujeto, según su edad, sexo ó estado, y según sus pasiones, donde la variación del dibujo no tiene límite, ni deja de ser comprensible.... El alma y vida de la pintura no consiste en hermosos colores, ni en otros materiales externos, sino en lo *íntimo del arte* y su inteligencia.»

Pero no bastó ni la generosa ayuda de los poetas, ni la sentencia ejecutoriada y firme de 1633, para impedir que, creciendo los apuros del Erario y la bancarota nacional durante los calamitosos reinados de Felipe IV y Carlos II, la Real Hacienda, que si andaba tibia y remisa en pagar, lo que es en cobrar era capaz de asirse á un clavo ardiendo, volviese á inquietar á los pintores con el terror de las alcabalas y del repartimiento de soldados, suscitándoles en 1677 nuevo pleito, que no llegó á sentenciarse, y del cual no alcanzaríamos noticia alguna, si no corriese

impresa, en libro de muy humilde título y muy sustancioso contenido, una declaración de don Pedro Calderón de la Barca, presentado como testigo por los pintores. Es una de las rarísimas muestras que tenemos de la prosa del gran dramaturgo, y han hecho muy mal sus biógrafos en prescindir de este discurso, si es que le han conocido, porque el título del libro en que está no convida ciertamente á buscarle allí [1]. El estilo es muy de Calderón, enfático y conceptuoso. Declara que siempre tuvo natural inclinación á la pintura, y solicitó saber lo que de ella habían escrito los antiguos: «y hallé ser la pintura un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la naturaleza, pues no crió el poder divino cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate: y dejando el humano milagro de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y obscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, es muy de reparar en que transcendiendo sus relieves de lo visible á lo no visible, no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños á lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pe-

1 Vid. *Cajón de sastre.... Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho....* Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano, tomo IV, pp. 25 á 43. Nipho declara haber sacado este documento de la escribanía de Juan Mazón de Benavides.

queño), llegó su destreza aun á copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo....» ¿No nos parece oir en este trozo la noble, aunque algo amanerada entonación de los romances de sus comedias? El caballeresco poeta, tan rico de condiciones pictóricas como sensible al halago de los colores y de las formas, considera la pintura, no ya sólo como arte liberal, sino como *Arte de las artes, que á todas las domina, sirviéndose de todas*, y lo prueba por razones más especiosas que científicas, buenas en una comedia, más bien que para escritas en los protocolos de una escribanía. «Á la gramática.... la tributa las concordancias con que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores: puesto que el día que no distribuyera lo blanco á la azucena, lo rojo al clavel y lo verde á sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma.... Si pinta batallas, enfervoriza á empresas; si incendios, atemoriza á horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruínas, lastima; si países, divierte; si jardines, recrea...., y, finalmente, si en reverentes simulacros nos pone á la vista aun los más arcanos Misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruído del culto, de la reverencia y del respeto?.... Contribuyendo á la Pintura la Gramática, sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica, sus persuasiones; la Poesía, sus inventivas; sus ener-

gías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Óptica, sus aumentos y disminuciones, y finalmente la Astronomía y Astrología, sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que *número transcendente* de todas las artes sea la principal que comprehende á todas?» Calderón transporta á la Pintura la idea del *número transcendente*, que los músicos aplicaban á su arte cuando más querían encarecerla. Palomino repetía, á principios del siglo XVIII, que «si la pintura estuviese conmemorada entre las siete artes liberales, se la hiciera manifiesto agravio, porque de este modo sería sólo una de ellas, siendo, como es, *un compendio de todas.*» Estaba encontrado el modo de salvar la dificultad de la omisión de la Pintura entre las artes liberales, dificultad grave para unos hombres que daban tan despótico valor á la tradición y á la autoridad. La Pintura no era ninguna arte de las siete, por lo mismo que era una *forma gráfica* aplicable á todas.

Un pintor florentino, trasladado desde su infancia á España, y modificado por el realismo peninsular, hombre piadoso y bien intencionado, fecundísimo productor de cuadros ascéticos, en que no se advierten cualidades de orden superior, pero sí extraordinaria soltura de mano, apacible devoción y aptitudes para comprender el espíritu leyendario, había impreso en 1633

unos *Diálogos de la pintura* [1], muy apreciados entre los bibliófilos por su escasez en el mercado, y entre los amigos de las Bellas Artes por las noticias que nos da de algunas colecciones de su tiempo luego dolorosamente deshechas, de al-

1 *Diálogos de la pintvra, sv defensa...., definición, modos y diferencias.... Por Vincencio Carducho.... Síguense á los Diálogos, Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras. Impresso con licencia por Francisco Martínez. Año de 1633. En Madrid.* 4.° Portada grabada, 8 hs. prls., 229 foliadas, 11 de *Tabla* y una de colofón. Láminas en madera al principio de cada diálogo.

—*Diálogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en facsímile todas sus láminas: dirígela D. G. Cruzada Villaamil. Madrid, 1865, imp. de Manuel Galiano.* 4.°, 542 pp. (Biblioteca de *El Arte en España.)*

La vida artística de Carducho ha sido escrita por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, y con más extensión por el Sr. Cruzada Villaamil en unos artículos de *El Arte en España.*

Los preliminares de los *Diálogos* son : Dedicatoria al Rey.—Aprobación del Obispo de Siria Fr. Micael Avellán.—Licencia del Ordinario.—Aprobación de Julio César Firrufino, catedrático de Matemáticas y Artillería por Su Majestad.—Suma de Privilegio.—Tasa.—Dísticos latinos del Maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.—Silva del Maestro Valdivielso (que parece que tenía la especialidad de encomiar todos los libros de arte).—Prólogo á los lectores.

El diálogo es siempre entre un *Maestro* y un *Discípulo.*

Nótense estas palabras de Carducho en el *Prohemio* : «Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana, y por tantos títulos ilustre en el mundo ; pero como mi educación desde los primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros católicos Monarcas.... si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario á la vida, justamente me juzgo por natural de Madrid.»

gunos cuadros perdidos, y de tal cuál artista español, aunque muy pocos. El estilo es fácil y llano, si bien afeado de incorrecciones é italianismos, que debieron pegársele al autor, no de su origen, puesto que tan niño vino á España, sino de la frecuente lectura de los preceptistas toscanos. En la exposición no sigue el mejor orden, puesto que destina el primer diálogo á la enumeración de las principales obras de pintura y escultura que se admiran en Italia, formando una especie de guía del viajero que quiera visitarlas; el segundo, á los orígenes, pérdida y restauración del arte de la pintura, y á encarecer su estimación, nobleza y dificultad; el tercero, á la definición y esencia de la pintura, y sus diferencias; el cuarto, á la distinción de la pintura teórica y práctica, á la imitación del natural, y á las relaciones entre la pintura y la poesía; el quinto, al modo de juzgar las pinturas, á la perspectiva, al dibujo y al colorido; el sexto, á las diferencias de los modos de pintar y á la preeminencia entre la pintura y la escultura; el sétimo, al decoro de la pintura sagrada; el último, á resumir en una especie de tabla sinóptica los nombres técnicos y ciertos principios de fisonomía y simetría, terminando con el estado actual de la pintura en España. Para realzar su libro, acudió Carducho á sus amigos poetas, que tan bien le habían asistido en el pleito de la alcabala, y coronó cada uno de los diálogos con versos de Lope, Valdivielso, el P. Niseno (que hasta en el púlpito persiguió á Quevedo), el judaizante Mi-

guel de Silveira, el caballero santiaguista D. Antonio de Herrera Manrique, el seco y adusto Francisco López de Zárate, y el acólito de Lope doctor Juan Pérez de Montalbán. Estos versos no son lo menos curioso del libro, sobre todo por el espíritu idealista y platónico que en ellos domina, y que era el modo *oficial* de pensar de aquel tiempo, aun en las escuelas más naturalistas. Es verdad que Valdivielso contempla

«La *verdad* admirada
De verse, cuando al lino la traduces,
En el rasgo menor ejecutada;»

pero esta verdad es la verdad metafísica, la verdad de la idea, puesto que, según lo explica el doctor Miguel de Silveira, lo ideal vence á lo real, y el arte á la naturaleza misma:

«Que por modo fecundo,
Es el alma común que informa el mundo.
....
Vencerla te contemplo,
Pues viendo la deidad de tus pinceles,
Introducir desea
Forma vital en tu divina Idea.»

En opinión de Lope, la mayor excelencia de la pintura consiste en dar

«Cuerpo visible á la incorpórea esencia,»

vistiendo de hermosura á la purísima sustancia intelectual;

«Y si hubiera más alto que los cielos
Lugar que penetraras,
Los zafiros rasgando de sus velos,
Al sol por sombra de tus pies dejaras.»

La pintura *reforma los defectos de la naturaleza*, y si no lo crea, por lo menos lo renueva todo. De aquí el hermoso arranque de Francisco López de Zárate, exhortando á los artistas á pisar la senda de la pintura mística:

«¡Oh, no abatáis las alas hasta el suelo,
Que Dios las dió para volar al cielo!»

El sentido de la prosa de Carducho corresponde á los versos de sus amigos. Y no sería materia de pequeña sorpresa (si no supiéramos lo que pesaba en aquella edad el prestigio de la tradición escrita) el ver al autor de los populares y devotos cuadros de la vida de San Bruno, que parecen una de nuestras antiguas comedias de santos trasladada al lienzo, mostrar tan exagerado puritanismo idealista, y censurar tan ásperamente la fogosidad y furia de colorido, y los rápidos, vigorosos y osados modos de ejecución de las escuelas veneciana y española. Así le vemos lamentarse de que la pintura, después de Miguel Ángel, decline y baje á toda prisa, apartándose de aquella perfección de dibujo, y *aquel cerrar los perfiles exteriores del desnudo*, y condenar á los meros imitadores del natural exterior, á los «*retratadores* que se han de sujetar á la imitación del objeto bueno ó malo, sin más discurrir ni saber: lo cual no podrá hacer el que tuviere habituado el entendimiento y vista á buenas proporciones y formas.» *Imperfecta é indocta pintura* llama á la de los naturalistas, aunque

sea «admirable la representación y el modo de obrar prácticamente.» Quiere que se *estudie* del natural y no se copie «y así el usar dél será, después de haber raciocinado, *especulando* lo bueno y lo malo de su propia *esencia* y de sus accidentes, y hecho arte y ciencia dello, que sólo sirva la naturaleza de una *reminiscencia* y *despertador* de lo olvidado.... y será acertado tenerla tal vez delante, no para copiar sólo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de animar los espíritus de la fantasía, despertando y trayendo á la memoria las ideas dormidas y amortiguadas.... sabiendo distinguir.... adónde la naturaleza anduvo sabia y adónde depravada, observando é imitando lo uno, y enmendando y corrigiendo lo otro con la razón, á pesar de la torpe y material mano, que tal vez lo impedirá.... La simple imitación sólo se permite al que retrata, en cuanto á la forma y color.... Sirvan de autorizar esta mía los griegos y romanos, que nos consta que con tanto cuidado *enmendaron los desaciertos de la naturaleza,* que, según el Petrarca, jamás, ó raras veces, obró con perfección, y bien lo significó Lisippo, cuando decía que formaba los hombres como habían de ser, y no como ellos eran: docta y cuerda sentencia.»

La malquerencia de Carducho contra Velázquez, que había eclipsado á todos los antiguos *pintores del Rey,* se descubre aún con más franqueza en otras partes de la obra: «Á los que hacen tales pinturas de simple imitación, los venero como médicos empíricos, que, sin saber la causa, hacen

obras milagrosas, y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendrán aplauso grande, si bien en el de la razón y entendimiento no osarán parecer.... Deste abuso no tienen poca culpa los artífices, que poco han sabido ó poco se han estimado, abatiendo el generoso arte á conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, *y otros de borrachos*, otros de fulleros, tahures, y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto *de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos* y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del Artífice.» También el Caravagio, no sólo por su propia brutalidad y desorden, sino por el agravante delito de ser maestro del gran Ribera, irrita la bilis censoria del apocado Carducho, que le presenta como un monstruo y como el Anticristo de la pintura, que «con falsos y portentosos milagros y prodigiosas acciones, se llevará tras de sí á la perdición tan grande número de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables, aunque ellas en sí engañosas, falsas y sin verdad ni permanencia.»

Esta tremenda requisitoria contra la pintura naturalista, empieza, sin embargo, con una definición del arte que ningún naturalista tendría reparo en aceptar: «Semejanza y retrato de todo lo visible (según se nos representa á la vista) que sobre una superficie se compone de líneas y colores.» Prueba evidente de la confusión que reinaba en las ideas críticas de nuestros pintores, y del ca-

rácter empírico é irracional que tenían todas estas nociones.

Carducho fué uno de los primeros en notar, aunque rudamente, ciertas relaciones y semejanzas entre la poesía y la pintura, ensalzando como coloristas á varios poetas contemporáneos suyos, si bien da escasa muestra de su gusto en poner por las nubes el *Polifemo* y *Las Soledades* de Góngora, cual modelos de perfectísima pintura, tales que «no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma,» en lo cual dijo Carducho más verdad de lo que él imaginaba, pues ¿qué pincel podrá seguir tan inconexos delirios y darles cuerpo y forma aparente [1]?

Ceán Bermúdez, cuya inestimable laboriosi-

1 El elogio de las condiciones descriptivas de Lope de Vega es muy curioso, como primera aplicación de la crítica pictórica á las obras del ingenio poético: «Advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen, ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuosa gravedad, ya en devota religión, convirtiendo indevotos, incitando lágrimas de empedernidos corazones. Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya, que representaba una tragedia tan bien pintada (probablemente *La Desdichada Estefanía)*, con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó á que uno de los del Auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de sí), se levantase furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollaba una dama inocente.... ¿Pues qué, si pinta un campo? parece que las flores y hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos á la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un Invierno, hace erizar el cabello y abrigarse; si un Estío, se congoja y suda el Auditorio, etc.»

dad en allegar memorias de nuestros artistas sólo admite comparación con la pobreza y vulgaridad de su crítica, en que apenas se percibe la influencia de Jovellanos, otorga al libro de Carducho la palma entre todos los de pintura que tenemos en castellano; pero como repite lo mismo en el artículo de Pacheco y en el de Francisco de Holanda, y es de presumir que lo repitiera en otros, si más libros importantes de pintura hubiese en castellano, nos quedamos sin conocer su verdadera opinión sobre este punto. En el parecer común (que también es el mío), el libro que aventaja á los restantes no es el de Carducho, sino el *Arte de la Pintura* [1]) del sevillano Francisco Pa-

[1] *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrivensse los hombres eminentes que ha avido en ella, assí antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones de polimento y de mate; del dorado bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla. Sevilla, Simón Faxardo,* 1649. 4.°, 4 hs. prls., 641 pp. y una de índice. Los preliminares son *Licencia del Ordinario.—Privilegio.—Tassa.* Este libro rarísimo estaba escrito, por lo menos diez años antes de imprimirse. En la edición se suprimió (no atinamos por qué) el prólogo, que puede verse en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (tomo IV, pp. 14 á 17).

—*Arte de la Pintura.... Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en Sevilla, el año de 1649. Dirígela D. Gregorio Cruzada Villaamil.—Madrid, 1866, imprenta de Manuel Galiano* (tomos II y III de la Biblioteca del *Arte en España).* Dos tomos, 4.°, el primero de 432 y el segundo de 382 pp.

Pacheco compuso algún otro opúsculo técnico, especialmente uno encabezado *Á los profesores del Arte de la Pintura,* en un

checo, suegro y primer maestro de Velázquez. Pacheco, cuya mejor obra fué su yerno, era, aunque valiente retratista, pintor más especulativo que práctico, y ha dejado hartos ejemplos de triste y descarnado amaneramiento; pero en conocimientos teóricos é históricos de las artes plásticas, y en aptitud para comprender sus bellezas y hacerlas perceptibles á los demás, así como en generoso entusiasmo por todas las manifestaciones del ingenio humano y en deseo de honrar y sublimar la fama de los que en ellas se aventajaron, ningún español de su tiempo puede ponérsele delante. La posteridad le agradece, más que sus teorías y sus cuadros (por más que ni una cosa ni otra carezcan de mérito), su galería de contemporáneos retratados al lápiz negro y rojo; su academia, que congregó bajo el mismo techo las artes y las letras de Sevilla, prolongando así, como en un invernadero, la vida algo artificial, pero espléndida, de aquella colonia romana ó ateniense, que los Céspedes, los Mal-Laras y los

---

pleito con el escultor Montañés. Son 4 hojas en 4.º, rarísimas. Se han reimpreso en el tomo III de *El Arte en España* (1864).

Sobre Pacheco, además de los libros de Ceán Bermúdez y Stirling (*Annals of the artists of Spain y Velazquez and his times*), debe leerse con particular atención la siguiente monografía del actual felicísimo poseedor del *Libro de retratos*.

—*Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito.... Por D. José María Asensio. Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, impresores, 1876.*

Á estas fechas el Sr. Asensio lleva muy adelantada la reproducción del *Libro de retratos*.

Herreras habían trasplantado á la Bética. Poeta sin carácter propio, pero elegante y noble unas veces, y otras donairoso y epigramático hasta confundirse con Baltasar de Alcázar; controversista hábil y muy docto en materias teológicas, como lo acredita en el tratado de las pinturas sagradas y en sus polémicas sobre la Inmaculada Concepción contra los tomistas, y sobre el patronato de Santa Teresa contra Quevedo; apasionado de la literatura italiana, y muy leído en las obras técnicas de su facultad, tenía Pacheco todas las condiciones necesarias para erigirse con autoridad en jefe de escuela, y en preceptista y dogmatizante, aun de los que como artífices le superaban en mucho. Su libro *de la Pintura* apenas es hojeado hoy sino por algún curioso investigador que va á buscar allí noticias de Rubens ó de Velázquez; pero no hemos de llevar la injusticia hasta declararle en todo lo demás *obra tan docta como inútil*. Dura nos parece la frase, aunque sea de persona tan sabia y competente en estas materias como D. Pedro de Madrazo. Nunca pudo tenerse por inútil, y era ciertamente muy loable en el siglo XVI, recoger en un solo libro, con método y claridad, toda la enseñanza técnica que andaba esparcida en los italianos. Es cierto que Pacheco no se levanta nunca á grandes consideraciones estéticas, aunque lo poco que dice es bueno y verdadero, como luego veremos; mas para juzgar de su *utilidad*, esta consideración es secundaria, pues la mayor excelencia de la verdadera estética consiste en ser *inútil* en el sentido

vulgar de la palabra, como *inútil* es toda especulación filosófica *pura*, por más que sus consecuencias lancen vivísima luz sobre toda obra humana. Pero como el propósito modestísimo de Francisco Pacheco era tratar del *arte*, y no de la ciencia de la pintura, y esto las más veces, no con palabras propias, sino traduciendo y concordando las de Leonardo de Vinci y León Alberti, Vasari y Dolce; su libro tiene, y no puede menos de tener, el valor de los libros de donde fué sacado; esto es, un valor enteramente práctico, no en el sentido de que pueda educar á ningún pintor, que esto ningún tratado lo consigue ni aspira á conseguirlo, ni las retóricas, ni las poéticas hacen poetas ni oradores, sino en el sentido de iniciar en la técnica á los profanos, y de precaver contra sus escollos á los mismos artífices, ejerciendo una influencia, más bien negativa que positiva, pero indudable. Es trivial sin duda todo lo que Pacheco escribe sobre el dibujo, la simetría y el colorido; pero no calificaré yo del mismo modo sus sabias enseñanzas acerca del decoro artístico, ni menos su tratado de la pintura religiosa[1], que en nada desmerece del que dió muchos años después tanto renombre al P. Interián de Ayala. Si á esto se añade el elevado concepto del arte que todo el libro infunde, especialmente el capítulo en que se muestra «cómo la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento, tiempla el furor y dureza del ánimo, y hace al hombre blando y comunicativo;» y si se

1 En esta parte ayudaron mucho á Pacheco algunos Jesuítas amigos suyos.

tienen en cuenta las copiosas noticias históricas de pintores españoles, italianos y flamencos con que Pacheco va matizando agradablemente su exposición, los fragmentos poéticos que intercala, el mérito insigne de haber salvado los de Céspedes, y, finalmente, la corrección y limpieza de la prosa, exenta, á pesar de la fecha del libro, de todo resabio de mal gusto, se convendrá conmigo en que, lejos de ser inútil, el *Arte de la Pintura* fué un positivo servicio hecho á nuestra cultura estética del siglo XVII, hasta por la misma rigidez de sus principios, tan opuestos al fácil naturalismo reinante. Siempre es bueno tener á la vista un ideal de perfección, aun cuando no se cumpla, y siempre era saludable freno de arrojos y bizarrías el continuo recuerdo de Rafael, de Miguel Ángel y de Leonardo de Vinci, tantas veces memorados en aquellas páginas.

En tres libros se divide el *Arte de la Pintura*, y tres son también sus materias principales, aunque no se reducen exactamente á los tres libros: historia del arte, teoría del mismo, teoría especial de las pinturas sagradas. Las noticias históricas están tomadas principalmente del gran libro de Vasari, aunque al hablar de la pintura de los Países Bajos y contar la vida de los dos Van-Eyck, sigue y extracta á Carlos Vanmander.

Su concepto del arte en nada difiere del de los maestros italianos. Define la pintura «arte que enseña á imitar con líneas y colores,» pero entiende, de acuerdo con el maestro Francisco de Medina, que son objetos imitables, *los naturales*,

los artificiales y los formados con el pensamiento y consideración del alma : «sueños, devaneos, grotescos y fantasías de pintores, » y lo mismo «ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos y emblemas,» «visiones imaginarias, intelectuales y proféticas.»

En cuanto al fin propio de la obra artística, procede con más timidez que los teólogos, pero distingue, como ellos, el fin próximo y el remoto, y el fin del pintor y el de la pintura. «El fin del pintor, como solo artífice, será, con el medio de su arte, ganar hacienda, fama ó crédito, hacer á otro placer ó servicio, ó labrar por su pasatiempo ó por otros respetos semejantes. El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque hace que parezca viva.... Pero considerando el fin del pintor, como de artífice cristiano, puede tener dos objetos ó fines, el uno principal y el otro secundario ó consecuente.

»Éste menos importante será ejecutar su arte por la ganancia y opinión y por otros respetos.... pero regulados con las debidas circunstancias, lugar, tiempo y modo, de tal manera, que por ninguna parte se le pueda argüir que ejercita reprensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio del estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano, criado para cosas santas, no se con-

tenta en sus operaciones con mirar tan bajamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas.... Y si del fin de la pintura *(considerada sólo como arte)*, decíamos que es semejante á la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos, que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes.... Y no por esto se destruye ó contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que.... la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse á lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste, y demás de asemejarse, se levanta á un fin supremo, mirando á la eterna gloria.»

Este profundo sentido religioso, ó más bien ascético, que hace de Pacheco en la teoría un predecesor del espiritualismo de Owerbeck, le mueve á quitar todo valor propio á la pintura, considerándola solo como una manera de oratoria que « se encamina á persuadir al pueblo.... y llévalo á abrazar alguna cosa conveniente á la religión.»

Á tal concepto del arte, había de corresponder forzosamente una estética idealista, sea cual fuere el rumbo que en sus producciones pictóricas y poéticas siguieran Pacheco y sus amigos. La *certa idea* que venía á la mente de Rafael, para suplir la carestía que en el mundo hay *de buoni*

giudici et de belle donne, era idea familiar en el terreno teórico á los artistas de la llamada escuela de Sevilla. Pacheco nos dice expresamente que «la perfección consiste en pasar de las ideas á lo natural, y de lo natural á las ideas; buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto.... Así lo hacía Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio, el cual, primero que se pusiese á inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos propios y naturales de cualquier figura, conforme á su idea, y hacía luego diversos rasguños.... Para mover la mano á la ejecución, se necesita de ejemplar ó *idea* anterior, la cual reside en la imaginación ó entendimiento.... Es, pues, la idea un concepto ó imagen de lo que se ha de obrar, y á cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, *mirando como dechado la imagen que tiene en el entendimiento....* Formada ya la *idea* en el entendimiento é imaginativa, elige el artífice, juzgando su juicio que la *idea* que tiene presente se puede ó debe *imitar* con tal modo y circunstancias.»

Es cierto que la mayor parte de esta ideología platónica la trasladó Pacheco á la letra de un papel de su amigo y consejero el jesuíta Diego Meléndez, el cual le proporcionó también una explicación escolástica del conocimiento y de la formación de los conceptos é imágenes. Pero Pacheco y toda su tertulia, incluso su yerno, creían en la objetividad realísima de la idea pictórica, con tanto ardor y buena fe, como los neoplatónicos de Florencia.

«Tales, pintor divino,
Cuales los figuraste,
En tu capaz *idea* los pintaste,»

decía Antonio Ortiz Melgarejo, en alabanza del *Juicio Final* de Pacheco. Y otro poeta, mucho más ilustre, Baltasar de Alcázar (por quien la sal andaluza no tuvo que envidiar á la sal ática recogida en el mismo mar donde nació Venus) dando tregua á sus donaires, que ennoblecieron la taberna, levantaba el tono para ensalzar á sus amigos en las redondillas siguientes, magistrales como todas las suyas:

«Su pincel levanta el vuelo
Hasta el ángel Micael,
Y de allí sube el pincel
Hasta parar en el cielo:
. . . .
Allí sujetó la *idea*
De su arte no vencida,
Deseada, mas no habida
Jamás de quien la desea.
Y él, glorioso de tenella,
Con ingenio soberano,
Va sacando de su mano
Divinos *traslados* de ella.
Y así no es de humano intento
Lo que Pacheco nos pinta:
De otra materia es distinta,
De celestial fundamento.
Pues con destreza invencible,
Lo que es espiritual,
Dándole retrato igual,
Le forma cuerpo visible [1].

[1] *Poesías de Baltasar de Alcázar.* (Ed. de los Bibliófilos de Sevilla, pp. 67 á 69.)

Verdad es que con esta doctrina del *ideal*, no ya subjetivo, sino objetivo, se hermanaba de una manera que hoy nos parece extraña, la de la *selección de las formas naturales*, de la cual había un ejemplo clásico y célebre, el de Zeuxis y las vírgenes de Crotona. Pero los amigos de Pacheco salían fácilmente de la dificultad, de un modo ingenioso y hasta profundo, que en nada comprometía la tesis idealista, diciendo que, al elegir unas partes y desechar otras, se había guiado Zeuxis por los dictámenes de la *idea* anterior, formada en su entendimiento, y trasunto de la idea que moraba en más altas esferas. Así lo dice otro Alcázar (D. Melchor):

«Contemplaba su belleza
Y admiraba cada parte,
Atendiendo siempre al *arte*,
Nunca á la naturaleza.»

¡Y esto en un grupo de naturalistas! ¡Tan persistente era el dominio de la metafísica platónica, aunque se la contradijese en la práctica! El mismo Pacheco, desentendiéndose de la prioridad del estudio de la teórica, recomendada por el universal y matemático genio de Leonardo, aconseja comenzar por la práctica ó ejercicio de la mano y por una sencilla imitación. Los preceptos vienen luego, para emancipar al artífice de la servidumbre de los modelos, y de la servidumbre *del mesmo natural*, apartándole *de lo seco y desgraciado*, y llevándole á inventar y disponer con propio caudal, con libertad y señorío.

Para mí, lo que más realza á Pacheco es su

tolerancia dogmática. Reconoce, con franqueza rara en un preceptista, que quizá su arte no incluye la verdad absoluta, y que no presume estrechar á sus leyes ó caminos á los que pretendan arribar á la cumbre del arte, ni poner tasa ó límite á los buenos ingenios, puesto que habrá por ventura *otros modos más fáciles y mejores.* Admira á Ribera, «cuyas figuras parecen vivas y todo lo demás pintado;» encuentra disculpas para el Greco; se gloría de tener en Velázquez *la corona de sus postreros años;* confiesa que la mayor parte de los pintores de su tiempo siguen lo contrario de lo que él y los italianos aprueban; pondera la *dulzura y asiento de colores* de los flamencos; se extasía con los *borrones* del Ticiano, que «mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza.» En la crítica hay que tenerle por ecléctico, si bien en la teoría pone sobre todo arte humano «aquella hermosa manera ó modo de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes pinturas de Rafael de Urbino, que en todas fué gracioso y lleno de gran decoro, y de Miguel Ángel, que en la grandeza y fuerza del desnudo tuvo gran superioridad.» «Así que, en el dibujo del desnudo, ciertamente yo seguiría á Micael Ángel, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad, á Rafael de Urbino.» El que después de estas palabras examine los cuadros de Pacheco, aun los mejores, verá qué distancia hay de los propósitos á la ejecución, y (lo

que es más extraño) qué antinomia tan palpable entre lo que se enseñaba en la academia y lo que se practicaba en el taller, para satisfacción de los frailes y de los devotos que encargaban cuadros.

Para ser la pintura perfecta y excelente, se requieren, según Pacheco, cuatro cosas: «buena invención, buen diseño, buen colorido y bella manera.» Sería conveniente que el artífice supiera, y no medianamente, letras humanas y divinas, como Durero y Leonardo, y León Alberti; pero ya que esto no sea posible, debe suplir la falta con el trato y comunicación de hombres sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua. En la materia de lo que él llama *decoro*, ó sea la *conveniencia* artística, es tan observante Pacheco, que, á pesar de su idolatría por Miguel Ángel, tacha la reminiscencia gentílica de la barca de Carón en el Juicio final de la Sixtina, que para él era, como para Céspedes, «la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo, quitando á los venideros la esperanza de igualarla en artificio, profundidad y sabiduría.» En la cuestión del desnudo se ve en grave conflicto entre su honestidad y pudidundez, no ya de pintor cristiano, sino de cofrade ó *congregado*, y su admiración por el Buonarroti, y sale del paso proponiendo el extraño recurso de «sacar del natural rostros y manos de mujeres honestas (lo cual, á su entender, no tiene peligro), y valerse para lo demás de «valientes pinturas, papeles de estampa, y de nuevos modelos y estatuas antiguas y modernas y de los

excelentes perfiles de Alberto Durero.» Pintor perfecto será, según Pacheco, el que reuna al dibujo la *consideración y conveniencia*, la profundidad de pensamiento, el estudio de la anatomía, la propiedad en los músculos, la diferencia en los paños y sedas, el acabado de las partes, así en el dibujo como en el colorido, la belleza y variedad en los rostros, el artificio en los escorzos y perspectivas, el ingenio en las luces. No se contentará con *sacar* una cabeza del natural: el arte de los retratos, en el cual el mismo Pacheco se aventajaba tanto, y en el que su yerno vencía á todos los artistas del mundo, le parecerá un arte inferior ante aquella grandeza de Miguel Ángel, «que voló como ángel superior á las cosas más terribles de vencer.»

Si el libro de Pacheco fué el código de los pintores andaluces, y el de Carducho el de los pintores madrileños (unos y otros, á reserva de no cumplirle, venerándole, como hacían los dramáticos con las poéticas clásicas), los ***Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*** [1], del zaragozano Jusepe Martínez, pintor del segundo D. Juan de Austria, pueden considerarse como el trasunto de las doctrinas reinantes en el

1 *Discursos Practicables del nobilisimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez, Pintor de S. M. D. Felipe IV, y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, á quien dedica esta obra. Publícala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por su individuo*

grupo que nuestro arqueólogo artista Carderera, á pesar de su amor á todas las cosas de su tierra, negaba que pudiera apellidarse con razón histórica *escuela aragonesa.* Por supuesto que, estéticamente considerado, el libro de Jusepe Martínez no contiene ni más ni menos que lo que hemos visto en Carducho y en Pacheco, con la desventaja de estar peor escrito y ser más desordenado y confuso. Lo único que le avalora y realza son las peregrinas noticias que contiene de la pintura aragonesa, y aun de la pintura española en general, muchas de las cuales en vano se buscarían en otra parte. En riqueza histórica vence á todos nuestros libros de arte, y es el que más interesa á la curiosidad de un siglo de arqueólogos como el nuestro.

Martínez no es enemigo sistemático de la manera de sus contemporáneos, que él llama *desembarazada y liberal;* pero, educado en Italia, en amigables relaciones con Guido y el Dominiquino, había llegado á formarse un gusto *teórico* tan puro y acrisolado, que asombra en escritor de fines del siglo XVII. Sus maestros italianos le habían enseñado que «ninguno imaginase exceder al gran Rafael en disposiciones y actitudes y mo-

de número, D. Valentín Carderera y Solano. Madrid, imprenta de Manuel Tello, 1866. 4.° XVI + 59 + 222 pp.

Va ilustrado con una introducción del Sr. Carderera, rica de recónditas noticias sobre el arte en la Corona de Aragón.

La primera ed. del manuscrito de Jusepe Martínez (aprovechado ya por Ceán Bermúdez) se hizo en el *Diario de Zaragoza* el año 1852.

vimientos ni en el don soberano de la expresión y de la gracia, porque no obró nada que no fuese la propia hermosura.» El mismo Ribera, con franqueza semejante á la del Diablo Predicador, le había confesado en Nápoles que las obras de la escuela romana «son tales, que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces; que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios (que son el norte de la perfección), parará en ruína fácilmente.» Aleccionado por tales y tan poco sospechosas admiraciones, llamaba Martínez «dichoso tiempo y dichosos discípulos,» á los de Miguel Ángel; dedicaba un capítulo entero á tratar de la filosofía natural y moral de la pintura; ponía en las nubes al *grande* Alberto Durero, á Lucas de Holanda, al *dulcísimo* Correggio, y sobre todos al *magno* Leonardo; sin perjuicio de decir del Ticiano y del *arrogante* Tintoretto que «pasmaron á la misma naturaleza.»

Pero su entusiasmo clásico, así como no le hacía tener en menos á los venecianos, tampoco le cerraba los ojos para sentir la belleza de otros modos y estilos de arte, y así le vemos ponderar el *extravagante modo y belleza* de algunas tablas y esculturas de la Edad-Media, «que aunque por manera seca y delgada, están hechas con tan grande devoción sus figuras, que en ellas se muestra un no sé qué de bondad.... y no son dignos de menos estimación, por haber carecido de los ejemplares que hoy tenemos.» Y al mismo

tiempo que censura las prolijidades y menudencias y la *falta de grandeza y magnitud y liberalidad de contornos* de Juan de Juanes y otros imitadores de Rafael, no cierra la puerta á los arrojos del Caravagio, y repite una y otra vez con alta elocuencia y espíritu de renovación estética: «El que desea saber y hacerse lugar, póngase con espíritu generoso en el estudio, que *si bien hay mucho hecho, falta aún mucho por hacer*, y dar materia nueva *para ser el Altísimo alabado, que infunde en los mortales tanta ciencia. El campo de la sabiduría es inmenso, y así, nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas* como lo han hecho todos los excelentes maestros. El que esté bien en los rudimentos y preceptos, podrá ser *señor de toda manera.*»

Aunque el libro de Jusepe Martínez es enteramente práctico, no reduce el arte á las *noticias* (historia), ni á las *prácticas* (técnica), sino que admite una estética general que llama *fundamento del arte y raíz cuadrada de la inteligencia.* En ninguno de nuestros escritores de artes plásticas encontramos una división tan completa y bien razonada. Para demostración de las altas miras del pintor aragonés y honra de su nombre, podrían recordarse todavía sus preceptos de «vestir las figuras conforme al tiempo,» en lo cual no admite más excepción que la de las pinturas religiosas (acerca de las cuales profesa la máxima purista de *atender más á la devoción y decoro que á lo imitado)*, y su doctrina idealista de la *elección de los asuntos* «que es cierta idea que forma

el hombre, nacida de su *buen gusto*[1], por la cual dispone su obra con tal gracia y artificio, que declara por ella una cosa nunca vista.»

Al lado de los compendios teóricos, y favorecida en cierta manera por ellos, comenzó á levantar la cabeza la crítica de las obras de arte en particular, el origen de la cual ponen los franceses en los *Salones* de Diderot, pero de la que pueden encontrarse, así en Italia como en España, tentativas y ensayos anteriores, suscritos algunos de ellos por nombres muy ilustres. Ya hemos visto apuntar este género de crítica en Céspedes, y si se reunieran los juicios de pintores y de cuadros esparcidos por la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, del P. Sigüenza, estilista incomparable, bajo cuya mano los secos anales de una Orden religiosa, enteramente española, y no de las más históricas, se convirtieron en tela de oro, digna de los Livios y Xenophontes, tendríamos un *Salón* no desapacible, que quizá convidaría á muchos profanos á la lectura completa de este grande y olvidado escritor, quizá el más perfecto de los prosistas españoles, después de Juan de Valdés y de Cervantes. No diré que las ideas del P. Sigüenza sobre el arte tengan el alcance ni la trascendencia de sus meditaciones sobre la teodicea ó sobre la filosofía de la historia, pero indican algo, todavía menos frecuente que las nociones estéticas, en los que no son artistas, es decir,

1 Nótese esta expresión, que (como sabemos) se cree de origen español; pero que no aparece en escritos anteriores al siglo XVII.

la emoción personal y viva enfrente de las obras de arte, y la facilidad para expresarla. El P. Sigüenza era muy capaz de este entusiasmo, aunque á veces le malgasta en modelos tan dudosos como Jerónimo Bosco (en quien le deslumbró el espíritu satírico y alegórico, que casi nunca es pintoresco[1]); y propende siempre á aplicar criterios literarios á las artes plásticas. Pero las descripciones de algunos cuadros del Ticiano están hechas de mano maestra, como por quien sabía ver y era sensible á la magia del color: «El uno es otra oración del huerto, muy en lo escuro de la noche, porque aunque era el lleno de la luna, no quiso aprovecharse de su luz, y así está cubierta de nubes: la del ángel que da en la figura de Cristo está muy lejos, aunque con ella se vee muy bien: los apóstoles dormidos apenas se divisan, y aun así muestran lo que son. Judas es la persona más cerca y la que más se vee por la luz de la linterna, que como adalid va delante, y reverbera en el arroyo de Cedrón la lumbre: valentísimo cuadro.» La prosa del P. Sigüenza parece como que adquiere el número poético, cuando trata de cuadros. No es menos linda esta descripción del de la visita de los Reyes: «En el colateral del Evangelio está la adoración de los Reyes,

1 Dice de Jerónimo Bosco el P. Sigüenza (libro IV): «Comúnmente los llaman los disparates.... gente que repara poco en lo que mira.... Sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio; y si disparates son, son los nuestros, no los suyos.... es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres.»

del mismo Ticiano, obra divina, de la mayor hermosura y (como dicen los italianos) *vagueza*, que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo, que parece iluminación: lindos rostros y hermosas ropas y sedas, que parece todo vivo, y la misma naturaleza.» En el San Jerónimo, «figura de gran relieve y fuerza,» admira «una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo Santo nos dice que la tenía.... El risco, árboles, león, fuente y los demás paños y adornos del cuadro *tan redondos y tan fuertes, que se pueden asir con la mano.*»

En este género de crítica rápida y vigorosa que asalta al paso la impresión óptica y la clava en el papel con dos palabras, el P. Sigüenza no tuvo más que un sucesor, pero de nombre inmortal, el gran Velázquez. Hace pocos años desenterró la erudita curiosidad de D. Adolfo de Castro, y el celo de la Academia Española vulgarizó, una breve y preciosa *Memoria de las pinturas* que Felipe IV mandó colocar en el Escorial en 1656, «*descriptas*» *y colocadas por Diego de Sylva Velázquez*, opúsculo impreso en Roma dos años después por su discípulo D. Juan de Alfaro [1], y

[1] El único ejemplar conocido es el que posee en su Biblioteca la Academia Española:

—*Memoria de las pinturas que la Majestad Cathólica del Rey Nuestro Señor Don Philippe IV embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial, este año de MDCLVI, descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez, cavallero del Orden de Santiago, Ayuda de Cámara de su Magestad, Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de la Guarda Ropa,*

no desconocido para Palomino, aunque olvidado ya en tiempos de Ceán Bermúdez.

Procedían los cuadros que catalogó Velázquez, unos de la almoneda del infortunado Carlos I de Inglaterra, otros de los donativos del duque de Medina de las Torres, del almirante de Castilla, del conde de Monterey, y del conde de Castrillo, virey de Nápoles. Algunas, las menos, existen todavía en el Escorial; otras son ornamento del Museo del Prado; algunas han desaparecido sin dejar rastro, ó, trofeos de la rapiña mllitar, enriquecen hoy galerías extranjeras. Con excepción de un Van-Dyck y de un Rubens, todos esos cuadros son italianos, y es materia de gran curiosidad verlos juzgados por el patriarca del naturalismo español, aunque sea con una brevedad desesperadora por lo mismo que la belleza de la frase es inimitable. El arte que Velázquez siente y comprende mejor es el de los venecianos. Oigámosle, hablando del *Lavatorio* del Tintoretto (que él se atrevía á poner enfrente de la *Perla* rafaelesca): « Es de excelentísimo capricho, y en la invención y ejecución admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira á que es pin-

---

Ugier de Cámara, Superintendente extraordinario de las obras reales, y pintor de Cámara, Apeles deste siglo. La ofrece, dedica y consagra á la posteridad D. Ivan de Alfaro. Impressa en Roma, en la officina de Ludovico Grignano, año de MDCLVIII. 8.°, 16 hs.

Se ha reimpreso en el tercer tomo de las *Memorias de la Academia Española* (Madrid, Rivadeneyra, 1872, pp. 479 á 520), con un prólogo del Sr. D. Adolfo de Castro, que da curiosas noticias sobre el plagio del P. Santos.

tura; tal es la fuerza de sus tintas y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que, disminuyéndose, hacen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras hay aire ambiente.... La mesa, asientos y un perro que está echado, *son verdad, no pintura.* La facilidad y gala con que está obrado, causará asombro al más despejado y práctico pintor, y, por decirlo de una vez, *cuanta pintura se pusiere junto á este lienzo, se quedará en términos de pintura, y tanto más él será tenido por verdad.*» ¡Cómo se conoce la sangre naturalista en este modo de mirar! ¡Qué entusiasmos los de Velázquez por los desenfrenos de color del Ticiano y de Pablo Veronés! Sin pensarlo, y á despecho del *Arte de la Pintura* de su suegro, aplica siempre el criterio del más fogoso realismo. Así, el mayor elogio que encuentra para las *Bodas de Caná* del Veronese, es que «hay admirables cabezas, y *casi todas parecen retratos:* la de la Virgen no, porque tiene mayor decoro y divinidad.» Una de las cosas que más le hieren en los ojos y más le admiran, son las manchas amarillas del traje del negro que sirve á la mesa en este cuadro, así como en el de la Purificación el contraste del paño *blanco* del altar con la ropa *amarilla* listada de otros colores. Á propósito del *San Sebastián* del Ticiano, exclama: «Fuera de estar el cuerpo lindamente plantado, *está colorido tan divinamente, que parece vivo y de carne.*»

Tal es la crítica de Velázquez; crítica de los colores mucho más que de las líneas. Se extasía de buen grado ante las obras de Rafael y de Andrea del Sarto; confiesa que las acciones y los rostros de sus vírgenes son *más que humanos;* pero su admiración por los pintores idealistas se satisface á poca costa con frases hechas, de las que corrían en los talleres y en los libros: «devoción rara, reverencia y afectos, concierto y armonía de historias.» Sus ojos se van tras de las manchas y las tintas. Es imposible ser grande artífice sin alguna manera de exclusivismo fanático. Lo más singular en este escrito de Velázquez es la perfección del estilo, que alcanzó por instinto, puesto que no se sabe que escribiese otra cosa. Este hombre había atravesado el siglo del culteranismo sin que el polvo llegase á mancharle las vestiduras. Ni un rasgo de declamación en materia que tanto se prestaba á ello, ni una cita ó alusión pedantesca; todo es noble, transparente, conciso. Véase, por final, esta descripción de un cuadro del Veronese, hoy lastimosamente perdido: «Vese en medio el viejo Simeón, decorado con las insignias y ornamentos del Sumo Sacerdocio, cargado de años, y como que carga el cuerpo grave en dos ministros que lo conducen á la mesa ó altar. La Virgen, arrodillada ante él con el niño en las manos, sobre un paño blanco, todo él desnudo, bellísimo, tan tierno, y al parecer con una inquietud tan propia de aquella edad, que más parece vivo y de carne, que pintado. Acompaña á la Virgen San Josef,

con una vela en la mano, y detrás del altar una mujer con unos pichones en una jaula, pintado todo ello con aquella nobleza y manera grande de su autor. El rostro de la Virgen, que se ve de medio perfil, es divino, hermosísimo y modesto, y las demás cabezas de las figuras desta historia, excelentísimas.»

La *Descripción breve de San Lorenzo el Real*, publicada en 1657 [1] por Fr. Francisco de los Santos, monje jerónimo de aquella ilustre casa, debe toda la nombradía de que goza entre nuestros artistas, á retazos de esta *Memoria* de Velázquez y de la *Historia de San Jerónimo* del P. Sigüenza, sin nombrar al primero y sin confesar todo lo que debía al segundo. El P. Santos copia literalmente sus originales, sin reparar en la discordancia que ofrecen con su propio estilo, y otras veces los refunde y estropea en su prosa lánguida y difusa. Lo mismo ejecutó Palomino con los manuscritos briográficos de Alfaro y Díaz del Valle; pero Palomino, si bien educado en el gusto del siglo XVII, pertenece ya al XVIII, por la fecha de la publicación de su *Museo pictórico y escala óptica*, voluminosa y útil recopilación de nuestros antiguos libros de artes [2].

1 Madrid, imprenta Real.

2 Pacheco afirma que el Greco fué gran filósofo, y escribió de la pintura, escultura y arquitectura. Es un dolor que se hayan perdido estos escritos, en los cuales aquel paradójico ingenio se apartaba de seguro de la senda trillada. Pacheco le atribuye dos ó tres opiniones, que él combate como extravagancias: una de ellas la preferencia del colorido al dibujo; otra la afirmación de que la pintura no es arte.

El Sr. Salamanca poseía un tratado inédito de pintura del P. Matías Irala. El de Fr. Juan Rizzi, utilizado por Palomino, ya se había perdido en tiempo de Ceán. González de Salas, en sus comentarios á Petronio, donde hace una digresión sobre la pintura *compendiaria* de los Egipcios, menciona un tratado *de pictura veteri* de D. Juan de Fonseca y Figueroa, el grande amigo de Rioja.

No he mencionado los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, por D. Josef García Hidalgo (Madrid, 1691), ni *El Pincel, cuyas glorias describía D. Félix Lucio de Espinosa y Malo* (1681), porque uno y otro carecen de toda importancia científica, siendo el primero una cartilla de dibujo ó poco más, y el segundo una declamación de perverso gusto.

D. Bartolomé J. Gallardo aseguraba haber perdido *el día de San Antonio* algunos tratados españoles de pintura. Es de presumir que de muchos más se dé cuenta en el *Catálogo de escritores de bellas artes*, que compuso el Sr. Zarco del Valle, y fué premiado por la Biblioteca Nacional hace muchos años, sin que hasta el presente hayamos tenido la satisfacción de verle impreso.





CAPÍTULO XII.

LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—RAMOS DE PAREJA.— MARTÍNEZ DE BIZCARGUI. — PEDRO CIRUELO. —FR. JUAN BERMUDO. — FRANCISCO DE SALINAS. —MONTANOS. —CERONE Y SU MELOPEO. —EL REY DE PORTUGAL D. JUAN IV Y SU DEFENSA DE LA MÚSICA MODERNA [1].—NOTA SOBRE LAS ARTES MENORES Y SECUNDARIAS QUE CONTIENEN ELEMENTOS ESTÉTICOS.

La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical española de los dos siglos de oro, iguala, si no excede, á la de la preceptiva literaria., y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo, impresas en nuestra patria durante esas dos centurias. Entre libros prácticos y libros especulativos, entre tratados

1 Extraño yo, por mi desgracia, á la teoría y á la práctica del arte divino de la Música (en esto sólo me parezco al gran Hegel), no hubiera podido llevar á término este trabajo, ó habría tenido que limitarme á puntos de vista generales, á no ser por el eficaz auxilio del insigne compositor español y docto bibliófilo D. Francisco Asenjo Barbieri, el cual, con la generosidad que enaltece siempre al verdadero mérito y á la erudición sólida, me ha franqueado las puertas de su Biblioteca de libros

de música religiosa y tratados de música profana, entre artes de canto-llano, canto de órgano y contrapunto y artes de vihuela ó de guitarra, entre declaraciones de instrumentos y libros de filosofía del arte más ó menos escolástica ó matemática, se cuentan en el siglo XVI más de cuarenta autores, y otros veinte, por lo menos, en el siguiente. Toda la literatura junta de las artes plásticas, aun incluyendo los manuscritos, no se acerca, ni con mucho, á este número, y la extrañeza sube de punto cuando, entrando en la comparación interna de los unos y de los otros, se repara que mientras los Sagredos, Villalpandos, Arphes, Guevaras, Carduchos y Pachecos siguen afanosos y tímidos las huellas de los italianos y de los antiguos, y obedecen de tal modo al imperio del dogmatismo clásico que no rara vez aparecen en abierta contradicción sus principios técnicos con el arte de su época, y con el que ellos mismos practicaban, los preceptistas de música proceden con harta más independencia y con espíritu más científico, se mueven en un círculo mucho más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte, y si bien en lo especulativo suelen permanecer aferrados á la doc-

---

españoles de música, sin rival en el mundo, ayudándome, además, con sus propios apuntes y consejos, no menos preciosos que sus libros. Lo que haya de nuevo y de importante en este capítulo, al Sr. Barbieri se deberá. Á mí sólo me corresponde la responsabilidad de los errores de interpretación en que podré haber incurrido, como todo el que se ve obligado á tratar, aunque sea de soslayo y superficialmente, materias que no le son familiares.

trina de Boecio, la modifican y atenúan con notables interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical, de la misma manera que lo hacían en el terreno literario los apologistas de nuestro teatro del siglo XVII. Así, mientras en el admirable tratado de Francisco de Salinas vemos resplandecer en toda su pureza la clásica doctrina de los Ptolomeos, Aristoxénos, Nicomácos y Arístides, la corriente nueva se inicia en algunos oscuros tratados de canto llano, y se dilata poderosísima en el libro de Ramos de Pareja, en el de Francisco de Montanos y en la *Defensa de la música moderna* del rey de Portugal D. Juan IV.

Á primera vista no se alcanzan las causas de este contradictorio fenómeno. Si ilustres cultivadores tenía la música, (en especial, si no exclusivamente, la música religiosa) en el siglo de los Cristóbal de Morales y Tomás Luís de Victoria, Francisco Soto y otros émulos de Palestrina, no era menos viva la luz que difundían las artes del diseño en las obras de los Egas, Siloes, Borgoñas, Berruguetes y Becerras, de los Toledos y Herreras, de los Navarretes y Juanes, de los Vargas y Céspedes, de los Velázquez, Riberas y Murillos. Si fuera verdad que al mayor desarrollo artístico corresponde siempre un desarrollo científico, el mismo impulso de creación que levantaba la técnica de unas artes, debía levantar la de las otras. Y, sin embargo, la diferencia es notable. ¿Qué oculta razón es la que infundía audacia á

los preceptistas de música y hacía medrosos y adocenados á los de pintura y arquitectura?

Una sola, en verdad: la distinta consideración social y científica en que eran tenidas unas y otras artes en un mundo intelectual tan regimentado, y que tanto se pagaba de estas distinciones jerárquicas. Sabemos que á las artes del dibujo se les negaba por muchos, con singular insistencia, hasta en los tribunales y para los efectos de la ley, el calificativo pomposo de artes liberales, y no faltaba quien las equiparase con los oficios mecánicos y serviles, todo ello á poder de citas del Derecho romano y de Séneca. Ya hemos visto cuán larga y dudosa batalla tuvo que sostener el arte pictórico contra tan absurdas pretensiones, amparadas las más de las veces por el interés de los oficiales del Fisco, pero que no dejaban de encontrar eco en las mismas universidades, entre los teólogos y los legistas. Por el contrario, la buena suerte de la Música había hecho que desde la antigüedad más remota se la mirase bajo cierto aspecto racional y científico, y que, trasladada la clasificación de las artes de Grecia á Roma y de Roma á los doctores de la Edad Media, fuese la Música universalmente recibida entre las artes liberales, formando parte del llamado *quadrivium*, juntamente con las tres disciplinas matemáticas, Aritmética, Geometría y Astronomía, que sucedían á las tres del *trivium*, Gramática, Retórica y Dialéctica, como lo declara aquel verso

Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra.

Autorizado el carácter matemático de la Música y su puesto entre las disciplinas liberales, primero por Boecio y luego por San Isidoro, dos de los grandes institutores de la Edad Media, logró el arte del sonido penetrar desde muy temprano en las escuelas episcopales y monásticas, y luego en las famosas universidades, donde nunca tuvieron asiento el arte de la *mazonería* ni el de la *imaginería*, á pesar de los portentos que cada día creaban.

Enseñóse, pues, en todas las aulas de Europa, no sólo la música especulativa, sino también la práctica, como parte esencialísima de la educación liberal, y hubo adscriptos á las facultades de *artes* (donde también se enseñaban la Lógica, las Matemáticas y la preceptiva literaria), catedráticos de Música y hasta Doctores en Música, hasta tiempos relativamente muy modernos. Todo esto acrecentaba en los músicos la satisfacción de sí propios y de su arte, hasta el punto que nos lo muestran los preliminares de todos los libros técnicos españoles, que comienzan indefectiblemente por una introducción filosófica, de sabor marcadamente platónico, ó más bien pitagórico, en que los autores se remontan á la armonía universal, á la teoría de los números, y al concierto musical de las esferas, que los hombres no podemos oir con los sentidos corporales, por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.

El mismo sentido observamos en las más antiguas enciclopedias que comenzaron la educa-

ción del mundo moderno : en San Isidoro, en Vicente de Beauvais, en el *De proprietatibus rerum*, en la *Visión Delectable* del Bachiller Alfonso de la Torre : «Ya habéis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía, así las conmixtas (conviene, á saber, las congeladas), como todas las otras complexionadas et organizadas, pues, como los elementos sean ligados por esta manera, et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué el artificio de saber las proporciones semejantes. Tanta es la necesidad mía que *sin mí no se sabría alguna sciencia ó disciplina perfetamente.* Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonía de sones es traída, et yo soy refeción et nudrimento singular del alma, del corazón et de los sentidos, et por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan á causas arduas y fuertes ; por mí son librados et relevados los corazones penosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar á Dios supremo et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intellectual á pensar transcendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas.»

Las palabras del Bachiller Alfonso de la Torre, intérprete autorizado de la ciencia oficial del siglo XV, nos dan la medida de la estimación que había conservado la Música desde los tiempos de Boecio hasta los albores del Renacimiento.

Este concepto científico de la Música, si es cierto que la realzaba sobre sus hermanas injustamente desheredadas, traía consigo el peligro, muy temible para la Música misma, de ver olvidada y sacrificada su verdadera importancia estética en aras de fantásticos idealismos ó de un vano y pedantesco aparato geométrico, que acabase por encadenar su teoría á un dogmatismo gastado y estéril. Los matemáticos del tiempo, que en general valían poco, y andaban muy fuera del sendero de la verdadera metodología, se apoderaron de la música, y la trataron muy *especulativa*, es decir, muy inútilmente, *subalternándola*, como ellos decían, á la Aritmética, porque trataba de números y proporciones.

Por fortuna, y como reacción y contrapeso á estos indigestos libros especulativos, que ni eran de Música ni de Matemáticas, erizados con aquellos hórridos términos de *Diapente* y *Diatessaron*, los cantores y músicos prácticos, los organistas y maestros de capilla de las iglesias, comenzaron á imprimir ciertos epítomes ó cartillas, casi enteramente libres (como advierte el matemático Pedro Ciruelo) de la influencia de la música especulativa: cuadernos puramente prácticos, sumas de canto llano y canto de órgano [1]. Así, Guillermo Despuig, al comenzar sus

[1] Ahí va la descripción bibliográfica de los más curiosos é importantes de estos rarísimos libros de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Casi todos figuran en la selecta colección del Sr. Barbieri. Los pondré por orden cronológico. La mayor parte fueron desconocidos para el ilustre Fetis, que es

Comentarios de Música, nos declara que lo que le movió á escribirlos, fué principalmente el con-

---

hasta la fecha el más diligente historiador de la literatura musical:

Domingo Marcos Durán.

1.—*Este es un excelente tra- | ctado de la música, llamado «Lux Bella,» que tracta muy larga- | mente del arte de | canto llano bien | emendado y corregido.*

Aunque el libro está en castellano, tiene este encabezamiento latino:

Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux Bella nuncupata, per Baccalaurium dominicum durandum et clarissimo domino Petro Ximenio Cauriensi episcopo nuncupata....

Colof. *«Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor de 1492.»*

El Sr. Barbieri posee una reimpresión de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518. 4.°, gótico.

2.—*Comiença una Glosa del bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legítimo de Juan Marcos é de Isabel Fernandes, cuya naturaleza es la villa de Alconétar, sobre el arte de canto llano, compuesta por el mesmo, llamada «Lux Bella.» Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnífico señor Don Alfonso de Fonseca.*

Colof. *«Esta obra fué empremida en Salamanca, á XVII de Junio, el año de nuestro Señor de mill é quatrocientos y noventa y ocho años.»* 4.°, gót.

3.—*Súmula de canto | de órgano: contrapunto y compo- | sición vocal y instrumental: práctica y speculativa.*

Al principio dice: *Síguesse una súmula del canto de órgano, contrapunto y composición vocal é instrumental, con su theórica et prática, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legítimo de Juan Marcos é Isabel Fernández, que ayan santa gloria, cuya naturaleza es la noble villa que se dize de alconetar ó de las Garrovillas. Va dirigida al reverendíssimo y muy magnífico señor Don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, mi señor.*

Colof. *«Esta obra, vista é examinada, mandó imprimir el muy reverendo, noble é virtuoso señor Don Alonso de Castilla, rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.»*

4.° gót. La edición es indudablemente de los últimos años del siglo xv, ó de los primeros del xvi.

siderar que aquella institución musical singular y divina de Boecio, no sólo era difícil y oscura

—Guillermo de Podio (Despuig).

«Guillermi de Podio pre- | sbyteri commentariorum mu- | sices, ad reverendissimum il- | lustrissimumque Alphonsum de | Aragonia Episcopum Der- | tussensem. Incipit prologus.»

Fol., LXV hojas, y 3 de índice.

Colof. *«Finit opus praeclarum dictum «Ars Musicorum:» editum | per Reverendum Guillermum de Podio presbyterum. | Summa cum diligentia perfectum necnon correctum. Et impressum in inclyta urbe Valentina Impensis | magnifici domini Jacobi de Villa: per ingeniosos ac artis impressoriae expertos, Petrum Hagembach et Le- | onardum Hutz, alemanos. | Anno incarnationis Salva-toris domini nostri Jesuchristi MCCCCXCV, die | vero undecima mensis Aprilis.»*

—Alonso Spañón.

«Esta es una introducción muy útil é breve de canto llano, dirigida al muy magnífico señor Don Juan de Fonseca, Obispo de Córdoba, compuesta por el bachiller Alonso Spañón.

»Vista é examinada la presente obra por el reverendo señor doctor bernando de la Fuente, provisor é veedor de las obras que se imprimen en el Arzobispado de Sevilla. Empremida por Pedro Brún.» 4.° gót. Impreso, sin duda, en la misma época que los anteriores.

Siguió á este *Arte de canto llano*, otro anónimo, impreso sin lugar ni año, en 8.° gótico, de 16 hojas.

—Gaspar de Aguilar.

«Arte de principios de canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por Gaspar de Aguilar, con otras muchas reglas necessarias para perfectamente cantar, dirigido al muy ilustre señor Don Pedro Manrique, Obispo de Ciudad-Rodrigo, y capellán mayor de la capilla de los Reyes Nuevos de la santa iglesia de Toledo.» (Biblioteca Colombina.)

8.° gót., de 16 hs. sin foliar, con una estampita.

—Diego del Puerto.

«Ars cantus plani Portus musicae vocata sive organici cum proportionibus seu contrapunti cum duodecim gammis sive compositionibus trium vel quatuor vocum cum intonationibus psalmorum officiorum seu responsionum aut manualis cum duabus figuris sphe-

para muchos por falta de maestro, sino que, como se apoyaba principalmente sobre la contempla-

---

ricis, composita per Didacum a Portu cantorem Capellanum collegii novi divi Bartholomei.... beneficiatum in Ecclesia Sanctae Mariae oppidi de Laredo burgensis diocesis, correcta seu emendata per reverendissimum dominum Alphonsum de Castilia....»

Colof.:

«Á gloria de Dios muy omnipotente
Y del su amado fijo iesu christo
Y del sancto espíritu de quien sea bien quisto,
Acabada es la obra quanto al presente,
Otrossí ruego muy humilmente
Á su madre Sancta de flores gran huerto,
Con Sant Sebastián, Sant Jorge y Clemente,
Que rueguen á Dios por Diego de Puerto.

Impressum fuit hoc opus Salamanticae pridie Kalendas Septembris, anno a Nativitate Domini MCCCCCIIII.»

(En latin y castellano).

—Bartolomé de Molina.

«Arte de canto llano «Lux videntis» dicha. Compuesta por el egregio frey Bartholomé de Molina, de la orden de los menores: bachiller en Sancta Theología. Dirigida al muy reverendo y magnifico señor el señor D. Pedro de rivera, Obispo de Lugo, y por el dicho señor Obispo aprobada.»

Colof. *«Fué emprimida la presente arte en la noble villa de Valladolid, por Diego de Gumiel, á XXV días del mes de Noviembre, Año del Señor de Mill quinientos é VI años.* 4.° gót.

—Gonzalo Martínez de Bizcargui.

«Arte de canto llano e con- | trapunto e canto de órgano con pro- | porciones e modos brevemente com- | puesta por Gonzalo Martinez de Bizcargui: endrezada al muy magní- | fico é Reverendo señor don Fray Pas- | cual Obispo de Burgos mi señor.»

Colof. *«Esta presente arte de canto llano nuevamente corrigida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo Gonzalo Martinez de Bizcargui, Fué impressa en la muy noble y leal cibdad de Burgos, por Fadrique Alemán de Basilea, á III dias de Abril. Año de nuestro Salvador jesu + pto de mill y D y XI años.»*

ción de la verdad y la especulación, *era casi enteramente inútil para el arte de cantar* [1].

—Juan de Espinosa.

«Tractado breve de principios de canto llano. Nuevamente compuesto por Joannes Despinosa : racionero en la sancta yglesia de Toledo. Dirigido al muy reverendo é muy magnífico señor el señor don Martín de Mendoça, Arcediano de Talavera y Guadalaxara.» 8.° gót., sin a. ni l. (Se cree posterior á 1520.) 24 hs. sin foliar (Biblioteca que fué de Salvá).

—Juan Martínez.

«Arte de canto llano.... puesta y reduzida nuevamente en entera perfection, según la práctica del canto llano. Va en cada una de las reglas su exemplo puntado con las intonaciones puntadas. Ordenado por Jvan Martínez.»

La primera edición parece ser la de Alcalá de Henares de 1532. Se cita otra de Sevilla, 1560.

—Juan Francisco Cervera.

«Arte y suma de canto llano, compvesta y adornada de algvnas curiosidades, por Jvan Francisco Cervera, valenciano. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1595.» 8.°, 8 hs. prls., 141 pp., y una hoja grabada.

—Francisco Correa de Araujo.

«Libro de tientos y discursos de mvsica práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica : con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobre todo teniendo buen natural. Compvesto por Francisco Correa de Arauxo. Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626.» Folio.

Al principio hay unos dísticos latinos del Licdo. Juan Álvarez de Alanis, en alabanza del autor.

—Andrés de Monserrate.

«Arte Breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano. Compuesta por Andrés de Monserrate. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614.» 4.°, 124 pp.

1 *Cogitanti mihi saepenumero singularem illam ac plane divinam Boetii Severini principis nostri musicae descriptionem ita institutam ut sine praevio ductore et monstrante semitam pluribus,*

Por tan sencillos términos y tan modesta manera, venían estos hombres prácticos á poner de manifiesto la nulidad artística de las teorías musicales recibidas entre los escolásticos. La tradición de este género de libros de canto (por lo común en lengua vulgar), era muy antigua en España. Manuscrito se conserva uno, no menos que de principios del siglo xv, intitulado *Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano, fechas é ordenadas para informacion y declaracion de los inorantes que por ellas estudiar quieren; por Fernando Esteban, sacristan de la capilla de Sant Clement de la cibdad de Sevilla, Maestro del sobredicho Arte:* su fecha el primero día de Marzo de 1410 [1]. Su autor, aunque sigue la tradición gregoriana y de Boecio, «é Albertus de Rosa, é Mosen Filipo de Vitriaco, é Guillelmus de Mascadio, é Egidius de Morino,» se manifiesta inclinado á las novedades de un «su maestro, el cual había nombre Ramón de Cacio.... É maestro le puedo decir á este sobredicho facedor sobre este arte, *porque muy muchas cosas fizo nuevas,* fundándose sobre lo antiguo.... Mu-

non modo ad intelligendum difficilem, verum etiam cum praecipue in veritatis contemplatione vel speculatione consistat, quantum ad actum cantandi minime aut parum utilem esse et modernorum quorundam inepta insipidaque....

1 MS. de la Biblioteca provincial de Toledo. Portada de letra de Palomares. Posee una copia el Sr. Barbieri. También le extractó Gallardo. (Vid. el segundo tomo de su *Ensayo*, cols. 966 y 967.)

chas cosas le vi facer, *las cuales cosas nunca jamás vi en ome que deste arte supiese.*»

Á fines del siglo xv y primeros años del xvi, se multiplican extraordinariamente estas reglas de canto llano, generalmente de pocas hojas, y predestinadas por esto y por el continuo uso que de ellas debía hacerse entre los maestros de capilla, á convertirse, como hoy lo están, en singulares rarezas bibliográficas. Entre sus autores descuellan Domingo Marcos Durán, autor del célebre tratado *Lux Bella*, que él mismo comentó, Guillermo de Podio ó Despuig, Mosén Francisco Tovar, Alfonso Spañón, Gaspar de Aguilar, Alfonso del Castillo, el montañés Diego de Puerto, que tituló su obra *Portus Musicae*, Fr. Bartolomé de Molina, Juan de Espinosa, Juan Martínez, y en tiempos posteriores Loyola Guevara, Juan Francisco Cervera, Correa de Arauxo y Andrés de Monserrate, alcanzando los dos últimos al siglo xvii. Pero entre todos el más original é independiente es, á no dudarlo, Gonzalo Martínez de Bizcargui, que en 1511 imprimió en Burgos su *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano*, sustentando en él, entre otras audaces proposiciones que escandalizaron á los músicos sus contemporáneos, que «todo semitono de *mi* á *fa*, así cromático como diatónico, es mayor é cantable, é todo menor incantable.» Lo cual promovió una enérgica ó más bien desaforada impugnación de Juan de Espinosa, defensor ardiente de la ortodoxia musical de la escuela de Boecio contra las *entonaciones corregidas al uso de los modernos.*

Véase en qué términos se desata contra Bizcargui en su rarísimo *Tractado de principios de música práctica é theórica:* «Pues calle, calle ya é haya vergüenza Gonzalo Martínez de Bizcargui, capellán en la Iglesia de Burgos, é cesse ya su *barbárica é venenosa lengua* en porfía de enseñar é poner en escripto *herejías* formales en Música, contradiciendo al Boecio é á Guillermo señaladamente, é yo añado á estos todos cuantos autores antes dellos é en su tiempo han escripto de esta *mathemática.... cosa por cierto diabólica é de gran blasphemia.*» Y concluye llamando *siervos de la música* á los meros tañedores, ajenos á la ciencia y disciplina especulativa.

¡Qué no hubiera dicho el buen Joanes de Spinosa, y qué clamores no habría levantado hasta las estrellas, si hubiesen llegado á sus manos los libros *De Música* con que desde 1482, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja se había hecho famoso en la universidad de Bolonia, produciendo una verdadera revolución en el arte con su doctrina del *temperamento*, que inició nueva tonalidad, y levantó nueva escala contra el hexacordo tradicional! «Los antiguos (dice el abate Andrés, guiado en esta parte por Eximeno) no conocían más que tonos mayores en razón de $\frac{9}{8}$ como es ahora la que hay entre cuarta y quinta, ó *fa*, *sol*, es decir, $\frac{32}{36}$: por consiguiente, las terceras eran disonantes para ellos, como lo serían también para nosotros, si nos atuviésemos á aquellas razones. Pero era fácil reflexionar que algún *temperamento* en aquel sistema de tonos

podía producir mucho acrecentamiento en la armonía, y esto es lo que intentó Tolomeo, aunque, si hemos de estar al dicho de Porphyrio, tomó sus más útiles enseñanzas de un libro en que Dídimo Alejandrino, famoso gramático del tiempo de Nerón, trataba de la diferencia entre la música pitagórica y la aristoxénica. La innovación de Dídimo consistía en introducir en la escala el tono menor, y hacer así la tercera verdaderamente armónica y consonante. Tolomeo supo aprovecharse de esta idea luminosa, y fundó en ella su sistema. Dídimo colocaba en la escala, después del semitono mayor $\frac{16}{15}$, el tono menor $\frac{10}{9}$, y después el tono mayor $\frac{9}{8}$. Tolomeo cambió este orden, poniendo el tono mayor después del semitono, y después del tono mayor el menor, para tener de este modo el menor número posible de terceras alteradas. Parece que Tolomeo estaba poseído del intenso deseo de formar nuevas escalas, y de cambiar las de los músicos anteriores, porque dejó hasta ocho formas diferentes de la escala diatónica, añadiendo tres suyas, é introduciendo muchas novedades en las otras cinco recibidas por los músicos anteriores. El número de los tonos fué también reformado por él, y de trece ó quince que se contaban en su tiempo, los redujo á siete, creyendo que sería más cómodo el hacer tantos cuantas son las especies de la octava. Estas y otras verdades formaron el sistema músico de Tolomeo, que fué en algunas partes abandonado, pero que tuvo en otras casi tantos secua-

ces como el sistema astronómico del mismo [1].»

El principio del temperamento que constituye la gloria de Ramos de Pareja, es el mismo que el del sistema *tolemáico*, esto es, introducir alguna alteración en los intervalos; pero el músico de Baeza acertó á desarrollarle con extraordinaria originalidad, suponiendo necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables. Esta proposición levantó inmensa polvareda entre los músicos italianos: salieron á impugnarla Gaffurio y Nicolás Borcio, este último con un libelo *Adversus quemdam Hispanum veritatis praevaricatorem*; y tuvieron que pasar más de cien años para que, vencida ó desalentada la oposición de los músicos neopitagóricos ó aristoxénicos, fructificase el principio de Ramos, así en la teoría como en la práctica, adoptándole y desenvolviéndole Fogliani y Zarlino, á quien sólo por esto llama Tiraboschi «el primer restaurador de la Música después de Guido Aretino [2].» La influencia de la música espa-

---

1 *Dell' origine, progressi ed stato attuale d' ogni letteratura* (ed. de Bodoni, tomo IV, pp. 252 y 253). Todo lo que Andrés dice sobre la música, es trasunto de las opiniones de Eximeno.

2 Los siguientes extractos de Bartolomé Ramos de Pareja mostrarán todo el plan riguroso y científico de la obra:

«Hunc nostrum librum Musicae in duos partiales libros dividimus de modis musicis sensualiter deprehensis: secundus rationis investigationem clare docebit.

—Primus liber de parte judiciali musicae, quae ad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita.

Canon primus. Vocum musicabilium cognitionem et distinctionem primum praemittere.

ñola en Italia durante todo aquel siglo, fué poderosa y decisiva. Más de treinta nombres españoles figuran en la lista de los maestros y cantores

---

Canon secundus. Universarum clavium Latinarum ordinem in genere diatonico conscribere.

Canon tertius. Singulos modos musicos modo restat enumerare.

Canon quartus. Omnimodas tonorum cognitiones ac eorundem distinctiones breviter declarare.

Canon quintus. Verum modum salmisandi brevibus regulis docere.

Canon sextus. Universarum consonantiarum permixtiones ostendere.

Secundus liber.

Musicae Hypommematum omnium quae in Musica considerantur clarissime pandet.

Prima pars particulatim ea quae demonstrationes pandunt clare docebit.

Prima propositio. Proportionum investigationes secundum eorum genera et species primum ostendere.

Propositio secunda. Omnis proportio extremorum ex omnibus infra mediis est composita.

Propositio III. Proportionem rationalem proportioni rationali addere.

Propositio IV. Proportionem rationalem a rationali subtrahere.

Propositio V. Additionem proportionum tam rationalium quam surdarum geometrice ostendere.

Propositio VI. Singularium propositionum substractionem in quantitate.... declarare.

Propositio VII. De proportionibus surdis modo restat quaedam praeambula praemittere.

Propositio VIII. Tabellam proportionum huic nostro negotio necessariam continuare.

Propositio IX. Si sumitur fractio alicujus proportionis numerata ab alio numero quam ab unitate, eam ad unitatem reducere.

de la capilla Sixtina, y entre estos nombres están el de Morales, el de Soto y el de Victoria.

Delos matemáticos que trataron la música como

Propositio X. Proprissimum denominatorem proportionis irrationalis extrahere.

Propositio XI. Proportionem surdam proportioni rationali seu etiam proportioni surdae addere.

Propositio XII. Proportionem surdam á rationali itemque rationalem a surda et surdam a surda subtrahere.

Propositio XIII. Arithmeticae medietatis junctiones primum docere.

Propositio XIV. Medietatem geometricam mox restat in suis terminis investigare.

Propositio XV. Armonicae medietatis terminos restat, postremo invenire.

Propositio XVI. Quancumque proportionem propositam in minimis terminis quantum libet continuare.

Principium secundae partis.

Propositio XVII. Quae fuit radix inventionis omnium consonantiarum breviter narrare.

Propositio XVIII. Duplicem esse hujus modi investigationem, puta viam compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XIX. Primum modum investigandi qui est modus compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XX. Modum investigandi per viam resolutionis pandere.

Propositio XXI. Investigationes converso modo in ambabus praemissis ostendere.

Propositio XXII. Hanc secundam investigationem ex medietate Armonica dicere.

Propositio XXIII. Habitis dyapason, diapente et diatessaron consonantis toni proportionem veraciter extrahere.

Propositio XXIV. An tonus in duo aequalia vel in duo inaequalia possit dividi declarare.

Propositio XXV. An semitonium per praemissam inventum musicae considerationis sit ostendere.

Propositio XXVI. Semitonium musicum non esse medietatem toni ostendere.

objeto especulativo, apenas es digno de mención otro que el darocense Pedro Ciruelo, catedrático insigne de Alcalá, el cual al fin de su *Cur-*

Propositio XXVII. Dato semitonio minori, semitonium majus investigare. Hinc palam comatis proportio dabitur.

Propositio XXVIII. Propositionem utriusque tertiae sive ditoni et semiditoni inquirere.

Propositio XXIX. Utriusque sextae proportionem subjungere.

Propositio XXX. Perfectas consonantias duplices in unum ostendere.

Propositio XXXI. Et hoc idem in consonantiis duplicibus imperfectis breviter investigare.

Propositio XXXII. Quarum consonantiarum proportiones mediae consonantias efficiunt et quarum non, docere.

Propositio XXXIII. Proportionem Ambarum tertiarum semiditoni videlicet et ditoni in duas aequas proportiones dividere.

Propositio XXXIV. Consonantiam diatessaron non in consonantias aequas, sed proportionem tonus in duas proportiones aequales dividere.

Propositio XXXV. Proportionem consonantiae *diapente* in proportiones duas aequales non aequas consonantias partire.

Propositio XXXVI. Utriusque sextae majoris sive et minoris proportionem in duas proportiones aequas secare.

Propositio XXXVII. Proportionem dyapason consonantiae in duas aequas proportiones partire.

Propositio XXXVIII. In duplici *diatessaron* divisionem in duas aequas proportiones ostendere.

Propositio XXXIX. Et proportionem duplicis *diapente* in duas aequas proportiones secare.

Propositio XL. Septimo proportionem duplicis dyapason in duas aequas proportiones rationabiliter dividere.

Propositio XLI. Singulas reliquas divisiones modorum triplicium uno modo breviter concludere.

Propositio XLII. Praeambula quaedam relationibus sequentibus necessaria primum praemittere.

sus quatuor Mathematicarum Artium (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música), compilación estampada por primera vez en 1526, reprodujo

---

Propositio XLIII. Continuationes proposito nostro deservientes breviter pandere.

Propositio XLIV. Septem tonos majores esse sexquialtera geminata ostendere.

Propositio XLV. In quibus minimis numeris differentia inter septem tonos et *diapente* geminatum sit invenire. Hinc patet eam esse sicut sex tonorum et *dyapason* : quae differentia *coma* dicitur.

Propositio XLVI. Comparationem *diatessaron* consonantiae ac quinque tonos pandere.

Propositio XLVII. Hoc idem quod praemissa demonstravit ad minimos numeros reducere.

Propositio XLVIII. Comparationem diesis ad *comata* ostendere.

Propositio XLIX. Semitoni majoris ad *comata* comparationem explicare.

Propositio L. Toni comparationem ad *comata* postremo subjungere.

Tertia pars hujus libri, tria cantilenarum genera debite discutiet.

Propositio I. Continuationem diatonici generis primum ostendere.

Propositio II. Quinti et sexti continuationem mox subjungere.

Propositio III. Complementum sex tonorum, Quinti et sexti tonorum firma continuatione roborare.

Propositio IV. Singula tetracorda cum suis nervis in chromatico genere continuare.

Propositio V. Demum convenit enarmonici generis tetracorda debito modo continuare.

Propositio VI. Comparationem trium semitonorum sive diatonici, cromatici et enarmonici simul una generali regula concludere.

Propositio VII. Modo restat tetracordorum partiones declarare.

íntegros los *Elementa Musicae*, de Jacobo Fabro Stapulense (Le Fevre des Étaples), uno de los comentadores de Boecio, con un breve prólogo original en que se trata de discernir el puesto que corresponde á la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo el maestro Ciruelo á los que la suponen dependiente de la Física por la teoría de la producción del sonido: «No perte-

---

Quarta pars et ultima de divissione monocordi et projectionibus omnium tetracordorum in quibus ambo judices Auditus in simul uniuntur.

Propositio I. Proposita quacumque linea eam in tres partes aequales dividere.

Propositio II. Proposita linea recta, Circa eam triangulum aequilaterum describere cujus data linea sit perpendicularis.

Propositio III. Datam lineam in quascumque partes aequales dividere.

Propositio IV. Divisionem monocordi more graecorum divisionibus latinis praeponere.

Propositio V. Monocordum Latinorum in tribus generibus cantilenarum geometrica et numerali partitione ostendere.

Propositio ultima. Cuncta quae in antecedentibus duplici via inquisita sunt chordis pluribus sonorosis indagare. Hinc planum est sensualia prima ab intellectu rapta earundem ad sensum reflexio ipsum reddunt perfectiorem.»

MS. de la Real Biblioteca Berolinense. 4.°, let. del siglo xv, de 87 hojas. Al frente dice:

Ex collectione Georgii Poelchau.

Barthol. Ramis Musica.

MS. adquirido por Cristian Niemeyer en Catania de Sicilia.

Este MS. pasa por autógrafo; pero quizá no lo es, á juzgar por la pulcritud con que está escrito, con tintas de varios colores.

El libro de Ramos se imprimió en 1482.

(Apuntes del Sr. Barbieri.)

nece al músico disputar qué cosa sea el sonido ó la voz, ni si es primario ó sucesivo, ni tampoco si es la misma sustancia del aire ó alguna cualidad que informa el aire y se causa en él de la colisión de dos cuerpos. Esto incumbe al físico, ó más bien al metafísico. Bástale al músico tener la idea confusa y general de que el sonido es el objeto del oído[1].»

1 «*Cursus quatuor Mathe- | maticarum. Artium Libera- | lium : quas collegit | atque correxit ma- | gister Petrus | Ciruelus Daro | censis | Theologus simul et | philosophus. | 1526.*» (Ejemplar de mi Biblioteca.)

Debe ser la misma edición que se supone hecha en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía. Sin embargo, no lo dice en parte alguna. El escudo que va en la hoja final es el de su antecesor Arnao Guillén de Brocar, idéntico al que puso en la Políglota.

La descripción que hace Salvá de la edición de 1516 que él tenía, conviene tan exactamente con este ejemplar de 1526, que dudo que sean distintas. Toda la diferencia consiste en que mi edición tiene al fin el escudo del impresor, y la de Salvá en la portada. Yo no dudo que Miguel de Eguía remozó algunos ejemplares de los impresos por Arnao Guillén de Brocar, y voy á decir por qué. El libro que poseo dice en la portada *1526*; pero en la suscripción final del tratado de Música está enmendada de pluma la fecha de 1516, para que resulte el libro diez años más moderno. Todo esto me induce á afirmar que no existe más que una sola edición complutense de las Matemáticas de Pedro Ciruelo.

Sin foliatura, pero con signaturas distintas para cada tratado. Láminas en madera. El tratado de música ocupa 24 hojas.

El curso de Pedro Ciruelo abraza : I. Una paráfrasis suya á la Aritmética de Boecio, con cuestiones previas. II. El Compendio de Geometría de Tomás Brawardin. III. Un tratadillo de la cuadratura del círculo, lucubración de un fraile de San Francisco. IV. Otro del francés Carlos Bouvelles sobre la misma

Así debían pensarlo, á juzgar por la absoluta preterición que comenzaban á hacer de las teorías acústicas y matemáticas, los numerosos preceptistas de música práctica, que, no limitándose ya al canto eclesiástico, sino extendiéndose á la declaración de todos los instrumentos, como Fray Juan Bermudo, ó limitándose á alguno en particular, especialmente á la vihuela y á lo que llamaban *Arte de tañer fantasía*, como lo hicieron Luís Milán en *El Maestro,* Enriquez de Valderrábano en *La Selva de Sirenas*, Luís de Narváez en el *Delfin de Música,* Diego Pisador, Fr. Tomás de Santa María, Estéban Daza en su *Parnaso,* Juan Carlos Amat y muchos otros; ya tratando de las glosas, como Diego Ortiz, iban preparando de mil maneras el advenimiento de la libertad artística, y de la música profana[1], cuyo carácter ale-

materia. V. La *Perspectiva,* de Juan de Cantorbery. VI. El Tratado de Música.

Pero para completar la Enciclopedia matemática de Ciruelo, hay que añadir su *Opusculum de sphera mundi Joannis de Sacro Busto* (Alcalá, 1526, por Miguel de Eguía). libro que poseo unido á otros dos no menos peregrinos, la *Theórica de los planetas*, de Jorge Purbach, ó Purbachio, y la *Dialéctica*, del Cardenal Silíceo.

1 Véase la nota bibliográfica de los libros principales de esta especie, advirtiendo que el tratado más antiguo qne indica el orden de la vihuela es el *Portus Musicae,* ya citado.

Luís Milán.

«Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milán. Dirigido al muy alto é

gre y risueño, cuando no liviano, bien se trasluce en los mismos títulos de algunas de estas colecciones, de cuyas letras pudiera sacarse un rico suplemento á todos nuestros romanceros, cancioneros y antologías poéticas de cualquier especie.

Los autores de estos métodos conservaban, sin embargo, la misma altísima estimación de su arte que hemos notado en los de canto llano, y

muy poderoso é invictissimo príncipe Don Juban, por la gracia de Dios rey de Portugal y de las yslas. Año MDXXXV.»

Colof. *«Á honor y gloria de dios todopoderoso, y de la sacratissima virgen María madre suya y abogada nuestra. Fué impresso el presente libro de música de Vibuela de mano, intitulado el Maestro, por Francisco Díaz Romano. En la Metropolitana y Coronada Ciudad de Valencia. Acabóse á IIII días del mes de Deziembre. Año de nuestra reparación de Mill y quinientos treynta y seis.»*

Fol. gót.

—Enriquez de Valderrábano.

«Libro de mvsica de vihuela, intitvlado Silva de sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de mvsica. Compuesto por Enrriquez de Valderrávano.»

Colof. *«Fenesce el libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anrriquez de Valderrávano. Dirigido al illustrissimo señor Don Francisco de Çuñiga, Conde de Miranda, &. Fué impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, por Francisco Fernández de Córdova, impressor. Junto á las Escuelas Mayores. Acabósse á veynte y ocho días del mes de Julio deste año de 1547.»* Fol., 113 hojas.

El autor era vecino de la villa de Peñaranda de Duero, y empleó doce años en la composición de su libro, el cual tiene la singularidad de estar dispuesto para dos vihuelas, colocándose los ejecutantes el uno enfrente del otro, y el libro en medio, abierto de plano.

—Diego Pisador.

«Libro de mvsica de vihuela, agora nuevamente compuesta por Diego Pisador, vezino de la ciudad de Salamanca, dirigido al

así como Marcos Durán había afirmado que la música «como sciencia divina, enciende y provoca los corazones en el amor de Dios,» así don Luís de Narváez, felicísimo poeta á lo divino y á lo humano en nuestros cancioneros del siglo XVI, templaba en alto tono su lira, para celebrar al principio de su *Delphin de Música*, las excelencias del arte divino que profesaba con tanto fervor

muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, príncipe de España, nuestro señor » Fol.

Colof. «*Fenesce el presente libro de cifra para tañer vihuela. Hecho por Diego Pisador, y impresso en su cassa. Acabósse año del nascimiento de nuestro redemptor Iesu-Christo. De mil é quinientos y cincuenta y dos años.*»

Al mismo género pertenecen *Los seys libros del delfin de Música para tañer vigüela* (Valladolid, 1538), de D. Luís Narváez, y *Los tres libros de música de cifra para vigüela*, por Alfonso Mudarra (Sevilla, 1546). Á estos siguieron :

—Miguel de Fuenllana.

«*Libro de Mvsica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana. Di- | rigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, príncipe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles, nuestro señor.... 1554.*»

Colof. «*Fvé impresso en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca. Acabósse á dos días del mes de Octubre de mil y quinientos y cinquenta y quatro años.*» Fol.

El autor era ciego, según declara en el prólogo.

—Bachiller Tapia Numantino.

«*Vergel de música spiritual, speculativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger. Autor el Bachiller Tapia Numantino.... Trátase lo primero con grande artificio y profundidad, las alabanzas, las gracias, la dignidad, las virtudes y prerogativas de la música, y después las artes de Canto-llano, Órgano y Contra-punto en suma y en theórica.*» Burgo de Osma, Diego Fernández de Córdoba. 4.°

—Diego Ortiz.

«*El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta*

como el más exaltado discípulo de Aristoxéno ó de los neo-pitagóricos alejandrinos:

«Lo criado
Por música está fundado,
Y por ser tan diferente,
Tanto más es excelente
Porque está proporcionado.

---

delle Glosse sopra le cadenze et altre sorte de punti, in la Musica del Violone, nuovamente posta in luce.»

Este librillo, en 8.° apaisado, impreso en Roma en 1553, (á juzgar por el privilegio de Julio III), es uno de los más extraordinariamente raros de la colección musical del Sr. Barbieri.

—Luís Venegas de Henestrosa.

«Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto. Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa. En Alcalá, en casa de Joan de Brocar, 1557.»

—Fr. Tomás de Santa María.

«Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para vihuela y todo instrumento, en que se pudiere tañer á tres y á quatro voces y á más. Por el qual en breve tiempo y con poco trabajo, fácilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto Consejo Real fué examinado y aprovado por el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabeçon y por Iuan de Cabeçon, su hermano. Compuesto por el muy reverendo Fr. Thomás de Santa Maria.»

Colof. *«Impresso en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdova.... Acavósse á veynte dias del mes de Mayo, de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco.»* Fol. gót.

Se valió mucho de las glosas de Ortiz.

—Esteban Daza.

«Libro de música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de Música, assi Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como Fantasías del Autor, hechas por Estevan Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid.... Impresso por Diego Fernández de

Con todo sentido humano
Tiene grande concordancia ,
Muéstranos la semejanza
De la de Dios soberano.»

Y Enriquez de Valderrábano encabezaba otro método de vihuela, la *Silva de Sirenas*, con las siguientes palabras, que no hubiera rechazado ningún platónico de la escuela de Marsilio Ficino: «Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que hay en el alma, *que son siete virtudes, las cuales despiertan el espíritu con su concordia y armonía para conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso*

Córdova, Impressor de su Majestad. Año de MDLXXVI.» (Biblioteca Nacional.) 4.° apaisado.

Á los tratados de vihuela siguieron algunos de guitarra (instrumento diverso del primero, aunque generalmente confundido con él : la vihuela solía tener seis cuerdas, y Fr. Juan Bermudo le añadió una : la guitarra tuvo cuatro hasta el tiempo de Vicente Espinel : el primero era instrumento aristocrático, y el segundo popular). Entre los más antiguos merecen citarse, aunque sus pretensiones no se elevan más allá de la humilde práctica, la *Guitarra Española y vandola*, de Juan Carlos Amat (Barcelona, 1586), librillo que se siguió reimprimiendo hasta fines del siglo pasado ; la *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española y Arpa....*, compuesto por D. Lucas Ruíz de Ribayáz, prebendado de Villafranca del Vierzo (Madrid, 1677); la *Instrucción de música sobre guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés y inglés....* del Licdo. Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674 y 1697), y, finalmente, el *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, dedicado á Carlos II por su capellán D. Francisco Guerau (Madrid, 1694).

Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela.»

Idénticos principios respira el discurso en loor de la Música, que precede á las *Obras de Antonio Cabezón*, impresas en 1578; pero el escritor que mejor compendia el pensamiento de los músicos prácticos de esta edad es, sin controversia posible, el ecijano Fr. Juan Bermudo, autor del libro magistral de la *Declaración de instrumentos*, y de un compendio para las monjas, intitulado *Arte Tripharia* [1]. Fr. Juan Bermudo, no sólo es el más metódico, el más completo y el más claro de todos nuestros tratadistas de música en lengua vulgar; no sólo muestra una envi-

1 «*Comiença el libro primero de la declaración de instrumentos, dirigido al clementíssimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal....*

Encabezado con una epístola del músico Figueroa, maestro de capilla de Granada.

Colof. «*Compúsose la presente obra llamada.... en la muy noble y muy leal cibdad de Écija, de adonde el auth，es natural. Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho de la encarnación de nuestro redemptor Jesu Christo.... Fué impressa la presente obra en la villa de Ossuna, por el honrrado varón Juan de León, impressor de la Vniversidad del illustríssimo Señor de mil y quinientos y quarenta y nueve.*»

4.° gót., 11 hs. prls. y 145 folios.

—«*Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales.... compuesto por el muy reverendo padre fray Juan Bermudo de la orden de los menores : en el qual hallarán todo lo que en música dessearen, y contiene seys libros.... examinada y aprovada por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Christóval de Morales, 1555.*»

Col. «*Fin de los cinco libros de la declaración de los instrumen-*

diable lucidez de pensamiento y de estilo en todo, sino que aspira con todas sus fuerzas, secundando en la esfera del arte los generosos intentos de los reformadores científicos de aquella edad, á «quitar de la Música toda sophistería, como lo ha hecho el estudiosíssimo y muy curioso padre fray Francisco Titelman en la Lógica y Phísica, y el doctíssimo padre fray Luys de Carvajal, guardián de Sanct Francisco en Sevilla en la Theulugía, y como ya lo hazen todos los doctos en lo que scriven.... En mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música, reduciéndolo á nuestro lenguaje, para que si los originales griegos y latinos no entendiessen algunos cantores, lo hallasen en romance.»

La elaboración científica de la teoría musical había llegado á su perfecta madurez, y era forzoso que del fecundo movimiento excitado en el campo de las teorías por la aparición de Ramos de Pareja, y en el dominio de la práctica por los tratadistas de canto llano y de vihuela, surgiese

---

tos musicales.... impressos en la villa de Ossuna, por Juan de León.... Año de 1555.» Fol., 8 hs. prls., y 142 foliadas.

El autor prometió un sexto y sétimo libro, que no llegaron á estamparse.

—«*Comiença el arte Tripharia dirigida á la yllustre y muy reverenda señora Doña Isabel Pacheco, abadessa en el monesterio de Sancta Clara de Montilla, compuesta por el Reverendo padre Fray Joan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de observancia, en la provincia de Andaluzía.*»

Conc.) «*Fué impresso en la villa de Ossuna, en casa de Juan de León, impressor.... Año de 1550.*

De este libro rarísimo y generalmente desconocido ha hecho una reproducción foto-litográfica el Sr. Barbieri.

al fin un verdadero monumento que compendiara todo el saber musical de los españoles del siglo XVI, en la lengua de los sabios, y en forma no menos clásica y perfecta que la que habían dado á la literatura filosófica Vives y Fox Morcillo, á la teológica Melchor Cano, á la preceptiva literaria Arias Montano y García Matamoros. El autor de tal prodigio fué un ciego maravilloso, el Dídimo ó el Saunderson español, elevado á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lírica de Fr. Luís de León. Su nombre fué Francisco de Salinas, Burgos su patria dichosa. Perdió la vista cuando aún andaba en el pecho de su nodriza; pero la ceguera no le impidió cultivar las matemáticas, ni ser insigne en las antigüedades griega y latina. Le enseñó el latín una discípula suya, que aprendía á tocar el órgano para hacerse monja. En Salamanca cursó griego y filosofía. Fué familiar del Cardenal de Santiago, D. Pedro Sarmiento, que le llevó consigo á Roma. Allí, en la Biblioteca Vaticana, leyó muchos tratados de músicos griegos, inéditos aún, y no traducidos al latín: Ptolomeo, Aristoxéno, Nicomacho, Bachio, Arístides, y de su doctrina se aprovechó ampliamente, hasta conseguir que los italianos le declarasen *nemini secundus* en la teoría y práctica de la música. Pero advirtiendo que el Cardenal de Burgos, el de Santiago y el Virey de Nápoles, *le amaban más que le enriquecían*, determinó volver á España, después de veinte años, pobre, y desconsolado por la pérdida de tres de sus her-

manos en la guerra. En Salamanca obtuvo aquella antiquísima cátedra de música (fundada, según él dice, por Alfonso el Sabio), y fué celebrado de sus contemporáneos como hombre casi divino, igual al Timoteo de Alejandro en el arte de enardecer ó reposar los afectos. «Con mucha razón le llamo insigne varón (dice Ambrosio de Morales [1]), pues tiene tan profunda inteligencia en la Música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tánta fuerza, que ya no me espanta lo que Pytágoras escriben hacía con la música, ni lo que Santo Agustín dice se puede hacer con ella.»

El fruto de la enseñanza de Salinas, prolongada hasta los setenta y siete años de su edad, se encuentra recogido en un libro que, por la noble sencillez del estilo y la impecable tersura de su latinidad, lleva impresa en caracteres indelebles la fecha más gloriosa del Renacimiento español, y es obra de humanista tanto ó más que de músico [2].

1 Lib. xv, cap. xxv de su *Crónica*.

2 *Francisci Sa-* | *linae Burgensis* | *Abbatis Sancti Pancratii* | *de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi* | *Musicae Professoris, de Musica libri septem, in quibus eius doctrinae* | *veritas tam quae ad Harmoniam quam quae ad Rhytmum* | *pertinet, juxta sensus et rationis iudicium ostenditur et demonstratur.* | *Cum duplici Indice Capitum et Rerum....* | (Escudo del Mecenas.) *Salmanticae.* | *Excudebat Mathias Gastius.* | *MDLXXVII.* | *Está tassado en seyscientos maravedís.*

Fol. 7 hs. prls. + 438 pp. + 8 de índices y una de erratas.

Privilegio.—Versos de Gaspar Stoquer, alemán, L. D. *Flo-*

Salinas enseña que la ciencia de la música *procede de la fuente de la eterna razón*, y demuestra la verdad de sus aserciones *por argumentos irrefutables y matemáticos*[1]. La trata, por consiguiente, como una ciencia racional y exacta.

Después de mencionar la antigua división de la Música en *mundana* (la armonía celestial), *humana* (la armonía del *microcosmos*) é *instrumental*, la corrige del modo siguiente, que arguye una comprensión mucho más exacta y racional del juicio—sentimiento de lo bello: «Nosotros, sin despreciar esta división, que tiene en su abono tan grandes autores, nos atrevemos á proponer otra, también de tres miembros: *música que se dirige sólo á los sentidos, música que se dirige sólo al entendimiento, música que se dirige á los sentidos y á la inteligencia juntamente*. La Música que afecta sólo á los sentidos, sólo se percibe por el oído, y no se considera por el entendimiento: tales son los cantos de las aves, que se oyen con deleite; pero como no proceden de ningún sentido mental, no constan de razón harmónica, que pueda ser considerada por el entendimiento, ni hacen verdadera consonancia ó diso-

rentius, romano, y G. Groningus, en alabanza del autor.—Dedicatoria á D. Rodrigo de Castro, Obispo de Zamora.—*Joannis Scribonii in Academia Salmanticensi Graecae Linguae professoris. Dodecatechon Grecum.—Ejusdem latinum.*—Aprobación de Juan López de Velasco.—*Ludovici Chazaretae in laudem autoris epigramma.*—Tassa.

1 «*Haec doctrina, ex ipso rationis aeternae fonte procedens veritatem suarum assertionum ineluctabilibus argumentis et mathematica semper ratione demonstrat.*» (*Praefatio.*)

nancia, sino que deleitan por cierta innata suavidad de voces. Esta Música es irracional como el mismo sentido de que procede, y al cual se dirige, y propiamente no puede llamarse Música. La Música que se dirige sólo al entendimiento, puede ser entendida, pero no oída. Á ella reducimos la Música que llamaban los antiguos *Mundana* y *Humana*, cuya armonía no se percibe por el placer de los oídos, sino por la consideración del entendimiento, porque no consiste en las combinaciones de los sonidos, sino en las razones de los números.... Lo mismo debe decirse de la llamada música celeste, y de la elemental, y de la que se encuentra en las facultades del alma, que, según dicen, es el modelo de todas las proporciones y consonancias. La Música que mueve á la vez los sentidos y el entendimiento es la que llamaron los antiguos instrumental, y ésta no sólo deleita y enseña por la natural suavidad de las voces y de los sonidos, sino por las consonancias y los demás intervalos, que están dispuestos según las razones de los números armónicos [1].»

[1] *«Nos autem ut hanc Musicae divissionem non aspernamur, quippe quae magnos habeat auctores, sic etiam alteram.... accommodatiorem afferri posse censemus. Quae etiam erit trimembris, ut alia Musica sit quae sensum tantum movet, alia quae intellectum tantum, alia quae sensum et intellectum simul. Quae sensum tantum movet, solo auditu percipitur, neque ab intellectu consideratur, cujusmodi sunt cantus avium quae audiuntur quidem cum voluptate sed quoniam a nullo mentis sensu proficiscuntur, non harmonica ratione constat per quam ab intellectu valeant considerari. Unde nullas consonantias aut dissonantias efficiunt, verum*

Prescindiendo, pues, de la fantástica música celestial y elemental, y de la que pudiéramos llamar psicológica y humana, y no menos de la música de los pájaros, imposible de reducir á notas, Salinas declara que enseñará únicamente *la ciencia de modular y de todas las cosas que á la modulación pertenecen....* Divídela en teórica y práctica, y la primera en *armónica* y *rítmica.*

El juicio de la belleza musical, ¿pertenece á los sentidos ó á la razón? Ó, formulado el problema en términos más modernos: ¿la aprehensión de la belleza es un juicio ó un sentimiento? Salinas da una solución muy semejante á la de Kant, ó la de la escuela escocesa. «En la armonía son jueces los sentidos y la razón, pero no del mismo modo. Es propio de los sentidos en-

innata quadam vocum suavitate delectant.... Veruntamen haec Musica irrationalis est, ut sensus ipse, quoniam solum ab irrationalibus animantibus conficitur, nec propriè Musica dici potest.... Quae intellectum tantum movet intelligi quidem potest, audiri vero non potest: sub qua duae antiquorum Mundana et Humana comprehenduntur, cujus Harmonia non aurium voluptate, sed intellectus consideratione percipitur. Siquidem non in permixtionibus sonorum, sed in rationibus deprehenditur numerorum. Quamobrem idem judicium de Musica coelesti et de elementari faciendum esse arbitror. Siquidem quae in compage elementorum, et in temporum varietate perspicitur, non aurium sensu sed rationis judicio perpenditur, qualis est ea quae in partibus animae invenitur, in quibus omnes consonantiarum proportiones inesse dicuntur. Quae sensum simul et intellectum movet, est inter has media quia sensu aurium percipitur, et ab intellectu etiam consideratur. Est haec quam antiqui instrumentalem dixerunt.... Non solum propter naturalem vocum aut sonorum suavitatem, sed propter consonantias et reliqua intervalla, quae juxta numerorum harmonicorum rationes disposita sunt, delectat ac docet.» (Lib. I, cap. I.)

contrar por sí lo verísimil, y recibir su integridad de la razón; es propio de la razón recibir de los sentidos lo que es próximo á la verdad, y encontrar por sí la integridad.»

Lo que los sentidos conocen confusamente en la materia flúida é instable, la razón, separándose de la materia, lo conoce íntegra y exactamente, tal como es en realidad de verdad. El juicio de los oídos es necesario, porque es el primero en tiempo, y si él no le precediera, no podría la razón ejercitar su oficio. Pero este juicio será imperfecto, manco y débil, si no le ayuda la razón. El sentido y la razón de tal manera proceden en el arte armónica, que lo que el uno prueba en los *sonidos*, lo presenta la otra demostrado en los *números*. El objeto propio del oído son los sonidos: la razón muestra principalmente su fuerza en los números [1].

El objeto de la Música especulativa es, pues, el *número sonoro*. Salinas discurre sucesivamente,

[1] Sunt autem in Harmonica judices sensus et ratio, sed non eodem modo. Est autem sensus proprium, per se quod vero proximum est invenire, et a ratione integritatem accipere: rationis autem contra a sensu quod vero proximum est accipere, et per se ipsam integritatem invenire.... Nam quod ille confuse in ipsa materia fluida et instabili cognoscit, haec a materia denudatum integre, ut verè est, exactèque dijudicat. Aurium namque judicium necessarium est, quia prius est tempore, ac nisi illud praecedat, ratio munere suo fungi non potest : imperfectum verò, quia nisi a ratione adjuvetur, mancum omnino et debile reperitur.... Sensus tamen et ratio sic se habent in Harmonica, ut quidquid ille probat in sonis, haec ita se habere ostendit in numeris.... Cum ergo auditus circa *sonos* versetur, ratio verò maxime vim suam ostendat in *numeris*.

siguiendo la tradición de Boecio sobre la proporción en el sentido geométrico, el *didpason*, el *diapente* y *diatessaron*, el *ditono* y *semiditono*, y establece el principio de que *todas las consonancias é intervalos proceden de la unisonancia*.

Al tratado de la *Harmónica* sigue el de la *Rythmica*[1]. Dos géneros hay de *ritmo*: uno que consiste en el *movimiento*, otro en el *sonido*. Pero no todo sonido engendra el ritmo, sino solamente aquel que es objeto común del oído y del entendimiento, y consta de determinado número de tiempos y de pies. Admite, pues, el ritmo poético, el ritmo musical, y aun el ritmo vago de la oratoria. El más perfecto de todos es el ritmo musical, que no pertenece á ningún idioma, porque puede existir con las palabras y sin las palabras, y en el metro y sin él, y puede hallarse en todas las lenguas.

¿Y qué es el ritmo? «Facultad que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza ó celeridad.» Es, por consiguiente, un juicio; pero juicio que supone antes una aprehensión vaga é indeterminada de los sentidos. «En la rítmica son jueces los sentidos y la razón. Juzgan nuestros oídos lo que en la modulación hay de redundante, de áspero, de leve, duro ó muelle.... Pero es necesario el juicio de la razón para que podamos juzgar de las hermosas melodías y ritmos, no con aquel sentido común de la Música, que es innato en todos, y con el cual gustan de ella hasta los niños, los siervos y los bru-

[1] Desde el libro v en adelante.

tos (según se dice), sino con el arte que enseña á discernir lo bueno de lo malo, y lo hermoso de lo feo. Porque á la misma facultad á quien toca ordenar, es á la que pertenece conocer el orden y juzgar de él.»

Su clarísimo discernimiento de lo que pertenece al elemento sensible y al elemento inteligible en la percepción de la belleza, es el principal mérito estético del libro de Salinas, prescindiendo ahora de sus teorías prosódicas y de sus ingeniosas más que afortunadas tentativas, para asimilar nuestros versos á los latinos [1].

Un paso todavía más considerable hizo adelantar á la Estética musical el organista vallisoletano Francisco de Montanos, que en el *Tra-*

[1] Cum sint ergo Rhytmorum duo prima genera, alterum in motu solo citra ullum sonum, alterum in sono positum.... In illis dumtaxat sonis Rhytmum inveniri credendum est, qui à certo mentis sensu profecti et ex temporibus pedibusque compositi, non solum audiri sed etiam intelligi possunt.... Rhytmus autem musicus nullius est idiomatis, quare et in verbis et citra verba et cum metro et seorsum à metro reperisi potest, et in omnibus linguis idem est.... Rhytmus facultas differentias sonorum in tarditate et celeritate perpendens.

.... *Sunt etiam in Rhytmica judices.... sensus et ratio....* Iudicant enim aures nostrae quid sit in modulatione contractum ninis, quid redundans, quid asperum, quid leve, quid durius, quid mollius.... Rationis etiam judicio maxime opus est, ut pulcherrimis valeanus gaudere melodiis ac Rhytmis, communi quodam sensu, qui omnibus innatus est, musicae, ut pueri ac servi faciunt et bruta quaedam gaudere dicuntur, sed uti ratione et arte de iis quae sunt artis, prava ac recta dijudicare possimus.... Nam cujus est ordinare.... ejusdem est et ordinem agnoscere, et de iis etiam ordine judicare.

Los libros VI y VII tratan de la métrica.

tado de compostura, inserto en su *Arte de Música*, asienta en términos expresos el principio de la expresión filosófica de las composiciones musicales, y de la conformidad íntima entre la letra y el tono. «Para ser buena compostura, dice, ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien, passos sabrosos. *Y la parte más essencial hazer lo que la letra pide, alegre ó triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende, para levantar á consideración los ánimos de los oyentes* [1].»

La literatura musical del siglo XVII se resiente de la universal decadencia que aquejaba á todas las artes y ciencias españolas, exceptuando la pintura, el teatro y la crítica histórica. Así es que á los grandes tratados de Ramos de Pareja,

1 *Arte de música, theórica y práctica, de Francisco de Montanos. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba*, 1592. 4.° (La aprobación y el privilegio son de 1587.)

Á la vuelta de la portada se lee:

«Los tratados que se contienen en este volumen: Arte de Canto llano, de Canto de órgano, de Contra-punto, de Compostura, de Proporción, de Lugares comunes.» Cada uno tiene foliatura especial.

Fue reimpreso más veces que ningún otro de los didácticos de Música. El Sr. Barbieri posee ediciones de Valladolid, 1594; Salamanca, 1610; Madrid, 1648 (añadido por López de Velasco); Zaragoza, 1665, 1670; Madrid, 1693; Madrid, 1712 (aumentado por D. José de Torres), 1728, 1734, 1756, y aún deben existir más, según él conjetura. Montanos y Cerone fueron los preceptistas que ejercieron la absoluta *heguemonía* en España hasta el advenimiento de Eximeno.

Salinas y Montanos, sustituyó en el aprecio de los maestros *el monstruo musical*, qüiero decir, la indigesta y voluminosa enciclopedia de música teórica y práctica, que con el título de *El Melopeo*, ordenó el músico bergamasco Pedro Cerone, terriblemente flagelado por Eximeno, que le miraba, no sin razón, como el verdadero legislador del mal gusto, como una especie de Gracián en el arte del sonido. En efecto: los últimos libros del *Melopeo* están atestados de los mayores delirios: *ecos, enigmas musicales* en forma de sol, en forma de cruz, de balanza, de llave, de espada, de elefante; *cánones enigmáticos y secretos*, mediante los cuales una composición musical puede representar la mano, el espejo, los dados, la escala, el juicio final y el *caos*, imagen fiel del cerebro del músico que tal cosa fantaseaba, y que se atrevía á llamar *maestro especulativo* á Salinas, sin duda porque no alcanzó á escribir en solfa, como Cerone, las distancias de los planetas: de la Tierra á la Luna, *Re-Mi;* de la Luna á Mercurio, *Mi-Fa.*

Aparte de sus extravagancias, que el autor llama «cosillas nuevas que con la bajeza de mi entendimiento he especulado,» el *Melopeo* es un verdadero fárrago, que tiene de bueno lo que el autor tomó de los tratados del siglo anterior «en cuya lección había consumido la mayor parte de su mocedad;» pero rebosando de erudición pedantesca y de capítulos enteramente extraños á la Música, y de moralidades que nadie esperaría en semejante tratado: «de los daños del vino, de

la ingratitud, de los peligros del mucho hablar, de la virtud del silencio, del ocio, de la amistad y del amigo verdadero, del lisonjero ó adulador, del fingido y falso amigo, de la prosperidad y adversidad, de la tribulación y de la avaricia [1].»

Después de pasar por el *Melopeo*, el historiador de las teorías musicales puede detenerse un momento ante *El por qué de la Música*, de Lorente, famoso libro práctico; cuya especialidad son los *fa-bordones* [2], y concentrar luego toda su atención en la rarísima *Defensa de la Música Moderna*, que hizo imprimir simultáneamente en castellano y en italiano el rebelado duque de Braganza, D. Juan, IV de este nombre, entre los Reyes portugueses. D. Juan IV, que pasa generalmente por medianísimo político y hombre de vulgar entendimiento, era en cambio artista de raza; se le considera como el introductor de la Ópera italiana en Portugal, y á su lado floreció una pléyade de compositores, tales como Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fr. Anto-

1 *«El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica : en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Músico ha menester saber, y por mayor claridad, comodidad y facilidad del Lector está repartido en XXII Libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.»* Fol. 8 hs. prls. y 1160 páginas.

Cerone, en su viaje á España, fué protegido de Jacobo de Gratiis (el Caballero de Gracia), modenés, que tenía en su casa una Academia de música.

2 *El por qué de la Música, en que se contienen las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Alcalá de Henares, 1672.* Folio.

Hay ejemplares de esta misma edición con portada de 1699.

nio de la Madre de Dios, Fr. Miguel Leal, Almeida, Faría, Fogaça y Antonio de Jesús [1]. La Biblioteca Musical de D. Juan IV podía pasar por la primera del siglo xvii, y todavía conservamos el catálogo. Pero aún más que este catálogo y que las composiciones artísticas que llevan su nombre, acredita la pericia estética del Rey su libro de la *Defensa de la Música Moderna,* en el cual se propuso responder á la opinión del obispo Cirilo Franco, que suponía la música moderna muy inferior en sus efectos á la antigua y clásica, que para él se confundía con la fabulosa de los Orfeos y Anfiones [2]. D. Juan IV, aunque cubriéndose con el velo del anónimo, por no comprometer la majestad real en estas polémicas, se creyó obligado á decir lo que había alcanzado en esta materia, «así por experiencia

1 Vid. el libro de Vasconcellos (Joaquín), *Os musicos portugueses*, lleno de erudición y conocimiento de la materia, pero afeado por una impiedad y clerofobia de mal gusto, que resulta todavía más absurda por el contraste con el asunto, tan remoto de toda controversia religiosa.

2 *Defensa | de la | Música | Moderna | contra la | errada opinión del | Obispo | Cyrilo Franco. | Contiene | una carta del Obispo Cyrilo Franco, | escrita al cavallero Vgolino Gualte- | ruzio, en la qual se quexa mucho, | que la Música Moderna no haga los | efectos que hazía la antigua. | Muéstrase | lo contrario de lo que el Obispo di- | ze, y que la Música antigua no tenía más fuerza para mover que la de agora ; y que no hazer los mismos effectos, no es falta de la Música ni del compositor.*

Un soneto acróstico que está á la vuelta de la portada, declara el nombre del autor : *Rey de Portugal.*

Dedicatoria: «Al Señor Juan Lorenzo Rabelo, Portugués de nación, Fidalgo de la casa del Sereníssimo Rey D. Juan el Quarto de Portugal, Comendador de la Encomienda de San

propia, como por alguna inteligencia que tengo de la Música Theórica y principalmente de la Plática, por aver visto grandísima cantidad de libros y papeles tocantes á esta sciencia.»

D. Juan IV se declara redondamente partidario de la música moderna, y muy incrédulo en cuanto á los efectos de la antigua: «En aquel tiempo parecía muy bien la música de estos exemplos, ahora parece muy mal: entonces hacían reyr, ahora son dignos de risa: entonzes consonantes, ahora disonantes: entonces apressados, ahora vagarosos: entonces dignos de alabanza, ahora dignos de vituperio: entonces hechos con juyzio, ahora sin juyzio hechos.... Grande loor de los compositores modernos, pues que, usando de la misma música, con ella hacen los effectos contrarios de los exemplos que el Obispo refiere hazían los antiguos.»

El espíritu de revolución musical dominante en el libro de D. Juan IV se encuentra muy felizmente condensado en estos dísticos de autor anónimo que van al principio de él:

«Musica nata fuit: crevit, tandemque senescet:
Quaelibet has semper res habet orta vices.
Primo infans: tecum juvenescit Musica: post te
Jam, jam cassuurum dura senecta premet [1].»

Bartholomé de Rabal, de la orden de N. S. Jesu christo, y asistente en el servicio del mismo Señor.» Firmado: *incertus autor (D. B.)*, esto es, *Dux Bragantiae.*

4.°; 2 hs. de portada y prls. y 56 pp.

Hay una edición italiana, idéntica á la castellana, hasta en la disposición tipográfica.

(Biblioteca Nacional de París.)

1 La danza, generalmente admitida en las Estéticas moder-

nas como una Arte secundaria, no tiene en los siglos XVI y XVII más tratado impreso que el de Esquivel y Navarro :

«Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas : compuestos por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almonda, maestro de danzar de la magestad del rey nuestro señor D. Felipe IV el Grande (q. D. g.).... Con licencia, impresos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas, año 1642.»

8.°, 50 fojas de texto y 16 de principios. Son tantos los versos laudatorios contenidos en este librejo, que puede considerarse como una especie de cancionerillo.

El Sr. Barbieri posee, además, una traducción manuscrita del *Arte para aprender á danzar*, del italiano César Negri. Los preceptos de éste, lo mismo que los de Esquivel (que no era danzante de profesión), se refieren exclusivamente á la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, que formaba parte de la educación de los príncipes y grandes señores, y de ningún modo á los bailes populares y picarescos que, sin embargo, solían contener elementos estéticos más pronunciados, hasta asemejarse á una pantomima ó representación muda. Sin embargo, Esquivel menciona la Chacona, Rastro, Jácara y Zarabanda, al lado de la Gallarda, el Rey D. Alonso y el Bran de Inglaterra, danzas cortesanas y de estrado. ¡Hace venir la danza del patriarca Dan, cabeza de una de las doce tribus!

Para el estudio artístico de las antiguas danzas españolas (cuyos elementos quizá duran más ó menos modificados en otros bailes posteriores), es preciso, en tal penuria de tratados técnicos, acudir á los novelistas y á los poetas de aquel tiempo (comenzando por Cervantes), y algo también á los predicadores y moralistas. El P. Mariana, en su grave tratado de los juegos públicos, dedica un capítulo entero á reprobar los lascivos movimientos de la Zarabanda, aunque, como es de suponer, no nos da mucha luz sobre el baile mismo.

El arte de la declamación no tiene preceptistas antiguos en castellano, y solamente puede aprenderse algo sobre los procedimientos habituales de nuestros actores (que nunca debieron ser de primer orden), leyendo el *Viaje Entretenido*, de Agustín de Rojas. Cervantes ha resumido una especie de teoría de la declamación, en estos versos de la tercera jornada de *Pedro de Urdemalas* :

«Ha de recitar de modo
Con tanta industria y cordura.
Que se vuelva en la figura
Que hace, de todo en todo :
Á los versos ha de dar
Valor con su lengua experta ,
Y á la fábula que es muerta ,
Ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
Las lágrimas de la risa ,
Y hacer que vuelvan con risa
Otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
Que él mostrare, todo oyente
Le muestre ; y será excelente ,
Si hace aquesto, el recitante.
. . . .
Buen talle no le perdono,
Si es que ha de hacer los galanes :
No afectado en ademanes ,
Ni ha de recitar con tono ,» etc.

Ya indiqué en el tomo anterior que, en mi concepto, debe ampliarse el número de las artes secundarias, admitiendo entre ellas, no sólo la danza, el arte de los jardines, la declamación y la pantomima; no sólo (en una esfera más elevada) la oratoria y el arte histórico , aunque participen de arte y ciencia; no sólo las llamadas artes *mixtas*, como el canto, é *intermedias*, como el bajo relieve, sino todos aquellos ejercicios y obras humanas que, sin proponerse un fin de utilidad práctica inmediata, y participando, por ésto, del carácter *desinteresado* de las obras estéticas, tienden á hacer resaltar, por medio del libre juego de nuestras facultades físicas ó morales, cualidades de fuerza, de agilidad ó de gracia, análogas á la belleza, cuando no la belleza misma de la figura humana. Á este género pertenecen gran número de juegos infantiles (véanse los *Días Lúdicros y Geniales*, de Rodrigo Caro), que son rudo esbozo de más de una creación artística , y se enlazan , además, de un modo muy directo con la poesía y música populares. Y pertenecen también la *equitación* (no en cuanto se la considera bajo el aspecto militar, ó bajo el aspecto higiénico, sino como gentileza y ejercicio caballeresco, especialmente en nuestra antigua y olvidada *jineta,* el más bizarro y galano de todos los

estilos de montar conocidos); la *esgrima*, no como arte de ofensa ó de defensa, sino en cuanto añade al cuerpo humano un principio de movimiento y de gracia combinada con la fuerza; la *tauromaquia*, que en realidad es una terrible y colosal pantomima de feroz y trágica belleza, en la cual se dan reunidos y perfeccionados los elementos estéticos de la equitación y de la esgrima, así como la ópera produce juntos los efectos de la música y de la poesía. Bastante más merecen estos ejercicios el calificativo de artes que la *pirotecnia* y la agricultura (!!) que han querido admitir algunos teóricos.

Pero sin llevar estas consideraciones hasta el extremo, es lícito recordar aquí, aunque sea de pasada, los títulos no más de los principales libros que hay en castellano sobre estas artes secundarias.

Para el *Arte de los jardines* véase el libro de Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines, primera y segunda parte*, reimpreso en muchas ediciones de la Agricultura de Herrera, desde la de Pamplona, 1605. Se había impreso suelto en Madrid, 1592.

Los libros de equitación, ya de brida, ya de jineta, son numerosos y muy estimados de los bibliófilos. Para nuestro objeto, basta leer el *Tractado de la cavallería de la Gineta, compuesto y ordenado por el Capitán Pedro de Aguilar....* Sevilla, Hernando Díaz, 1572, 4.°, reimpreso en Málaga, 1600, ó el *Libro de exercicios de la gineta,* del capitán Vargas Machuca (Madrid, Pedro Madrigal, 1600).

De lo que fué la *esgrima* en el siglo XVI, se adquiere pleno conocimiento con sólo leer el *Libro de Hierónimo de Carrança, natural de Sevilla, que trata de la philosophia de las armas, y de su destreza, y de la agresión y defensa....* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), y no teniendo á mano esta obra, muy rara, puede sustituirse con el *Libro de las grandezas de la espada,* de don Luís Pacheco de Narváez (Madrid, 1600), ó con su *Compendio de la filosofía y destreza de las armas* (Madrid, 1612), que tampoco abundan, y, en último caso, con el Etenhard y Abarca (*Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofía de las armas:* Madrid, 1675).

Para la *tauromaquia* y otros juegos análogos, puede consultarse á D. Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, en su *Palestra particular de los exercicios del cavallo: sus propiedades y estilo de torear y jugar las cañas, con otras diferentes demostra-*

ciones de la cavallería política (Valencia, 1674), y el rarísimo opúsculo *Reglas para torear,* impreso sin año ni lugar (hacia 1652).

El Sr. Carmena ha publicado un catálogo de libros de tauromaquia, y el Sr. Balenchana otro de libros de jineta. Á uno y á otro remitimos al curioso que desee más pormenores.

FIN DEL TOMO SEGUNDO.





ÍNDICE.



FE DE ERRATAS.

Pág. 8, lín. 30. Bórrese—*por decirlo así.*
Pág. 12, lín. 5, dice—*quizá Lisboa,*—debe decir—*quizá Lisboa ó Sevilla.*
Pág. 39, lín. 12, dice—*le supone discípulo,*—léase—*supone discípulo á Platón.*
Pág. 64, lín. 13, dice—*entre*—léase—*de.*
Pág. 79, lín. 19, dice—*de quiénes*—léase—*de quién es.*
Pág. 127, lín. 10, dice—*procotipo*—léase—*prototipo.*
Pág. 178, lín. 18, dice—*resaltar*—léase—*resultar.*
Pág. 195, línea última, dice—*intrínsecas*—léase—*extrínsecas.*
Pág. 280, lín. 7, dice—*petrificada contra,*—léase—*petrificada, contra.*
Pág. 291, lín. 4, dice—*de Brocense*—léase—*del Brocense.*
Pág. 305, lín. 2, dice—*enérgica*—léase—*grave.*
Pág. 461, línea última, dice—*fragantis*—léase—*fragrantis.*
Pág. 502, lín. 10, dice—*á quien*—léase—*y á quien.*

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Antonio Pérez Dubrull,
el día 31 *de Octubre*
del año de
1884.

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS.

OBRAS PUBLICADAS

ALARCÓN (D. P. A. de). — *Novelas cortas*, *El Escándalo*, *Cosas que fueron*, *La Pródiga*, *Viajes por España*, *El final de Norma*, *Juicios literarios y artísticos*: nueve tomos, á 4 pesetas uno. — *El Sombrero de tres picos*, 3 pesetas; *La Alpujarra*, 5 pesetas.

BELLO (D. Andrés.) — *Poesías*. (Agotada la edición ordinaria: hay ejemplares de lujo, de 6 pesetas en adelante.) — *Derecho Internacional*: dos tomos, 8 pesetas.

CÁNOVAS DEL CASTILLO (D. Antonio). — *El Solitario y su tiempo*: dos tomos, 8 pesetas. — *Problemas Contemporáneos*: dos tomos, pesetas.

CAÑETE (D. Manuel). — *Escritores españoles é hispano-americanos*: un tomo, 4 pesetas.

ESTÉBANEZ CALDERÓN (D. Serafín: El Solitario). — *Escenas andaluzas*: un tomo, 4 pesetas.

LÓPEZ DE AYALA (D. Adelardo). — Teatro: *Un hombre de Estado*, *Los dos Guzmanes*, *Guerra á muerte*, *El Tejado de vidrio*, *El Conde de Castralla*, *Consuelo*, *Los Comuneros*, *Rioja*, *La Estrella de Madrid*, *La mejor corona*: cuatro tomos, 17 pesetas.

MENÉNDEZ Y PELAYO (D. Marcelino). — *Odas, epístolas y tragedias*: un tomo, 4 pesetas. — *Historia de las ideas estéticas en España*: tomos I y II (éste en dos volúmenes), 13 pesetas. — *Estudios de crítica literaria*: un tomo, 4 pesetas.

VALDIVIELSO (El M. Josef de). — *Romancero espiritual*: un tomo, 4 pesetas.

VELARDE (D. José). — *Voces del alma*: un tomo, 4 pesetas.

Ejemplares de tiradas especiales de todos los tomos de la Colección, de 6 á 250 pesetas.

EDICIÓN PEQUEÑA DE LUJO.

La Perfecta Casada, por el Maestro Fr. Luís de León, con el retrato del autor: un tomo, 2 pesetas, encuadernado.

Romancero morisco: un tomo con grabados y encuadernación en tela, 6 pesetas.

CERVANTES. — *Rinconete y Cortadillo*. — *El Celoso Extremeño*. — *El Casamiento engañoso y el Coloquio de los Perros*: un volumen con grabados en el texto, retrato del Autor y encuadernación en tela, 6 pesetas.

La Mujer, por D. Severo Catalina: un tomo con grabados, 5 pesetas.

Ejemplares encuadernados de lujo para regalo, diferentes precios.

EN PRENSA

Historia de las ideas estéticas en España, tomo III.

Ensayos críticos sobre historia de Aragón, por D. Vicente de la Fuente.

Teatro de D. Adelardo López de Ayala, tomo V y último.

EN PREPARACIÓN

Romances, leyendas y canciones, por D. Juan Valera.

Estudios literarios, por D. Pedro José Pidal.

Estudios históricos, por D. Aureliano Fernández-Guerra.

Los pedidos de ejemplares ó suscriciones se harán directamente á la librería de D. Mariano Murillo, calle de Alcalá, 7, Madrid.

